Orbis Biblicus et Orientalis 264

Ludwig D. Morenz

Anfänge der ägyptischen Kunst

Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie



Academic Press Fribourg
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Publiziert mit freundlicher Unterstützung der
Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften

Gesamtkatalog auf Internet:
Academic Press Fribourg: www.paulusedition.ch
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: www.v-r.de

Text und Abbildungen wurden von den Herausgeber
als formatierte PDF-Daten zur Verfügung gestellt.

ISBN: 978-3-7278-1749-6 (Academic Press Fribourg)
ISBN: 978-3-525-?????-? (Vandenhoeck & Ruprecht)
ISSN: 1015-1850 (Orb. biblicus orient.)

Bilder werden als Fenster zur Wirklichkeit benutzt.
Da sich aber unser Begriff für Wirklichkeit stets ändert,
wandelt sich auch unser Anspruch an Bilder.

H. BELTING
Das echte Bild, 2005

Unklar ist schon, ob unser Sehen das Bild verändert
oder ob das Bild unser Sehen verwandelt.
Oder ob es eine dritte physiologische Instanz gibt,
die diese Verwandlung leistet.
…
Wir können nicht erkennen, was unser Auge mit uns macht.

W. GENAZINO
Auf der Kippe, 2000

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Ziel dieser Darstellung ist eine Einführung in die altägyptische Bilder-Welt (bzw. genauer: in die Bilder-Welten) durch die Verbindung von dem Jahrtausende alten Material mit modernen Fragestellungen. Ein Pool von Methoden und Blickweisen soll vorgestellt und auch in Form von Fallstudien Möglichkeiten für Verständnis-Zugänge an die konkreten, Form und Gestalt gewordenen altägyptischen Bilder-Welten eröffnen. Dabei handelt es sich jedenfalls in einer traditionellen westeuropäischen Perspektive um „Kunst“ aus dem *Zeitalter vor der Kunst* (H. BELTING)[1]. Zwar ist der Kunst-Begriff selbst bei genauerer Betrachtung hochgradig problematisch[2], doch können und müssen wir unter Bezug auf den bildanthropologischen Zugang hier keine definitorische Auseinandersetzung leisten.

In bildanthropologischer Perspektive können wir drei Hauptfelder ausmachen, in denen die altägyptische Bildproduktion und -rezeption in besonderer Weise wurzelt:

- den kulturellen Umgang mit dem Tod
- den Bezug auf die Götterwelt
- die Inszenierung von Herrschaft.

Alle drei Funktionen der Bildlichkeit waren in der altägyptischen Kultur ausgesprochen eng miteinander verwoben, haben selbstverständlich verschiedene Übergänge, und in allen spielt die Problematik einer *Sichtbarmachung des Abwesenden* eine herausragende Rolle. Wenn wir ferner in diesem Rahmen mit einer vereinfachenden Dichotomie *Alltagskultur* versus *Festkultur* operieren wollen, können wir die ägyptische Bilder-Welt vorzüglich im Bereich der Festkultur verorten.

In einem gewissen Sinne prototypisch für die Bilder ist das Ringen um die Präsenz des Abwesenden im Totenkult[3]. Als einem frühen Zeugnis dafür ist etwa auf die *Decorated Ware* aus der Negade-Zeit (Taf. V a und Fig. 61, 62) hinzuweisen. Sowohl der kulturelle Umgang mit dem Tod als der Bezug auf die Götterwelt, als auch die Inszenierung von Herrschaft mit

---

1 Vgl. H. BELTING, Bild und Kult, 1990.

2 H. BELTING, Das Ende der Kunstgeschichte, 1995.

3 H. BELTING, Bild-Anthropologie, 2001. Hier ist besonders auf das Kapitel *Bild und Tod* hinzuweisen, in dem die Betrachtung der altägyptischen Kultur eine besondere Rolle spielt. Die These vom Tod und dem Todesbewusstsein als dem Generator der Kultur vertraten ganz pointiert G. STEINER, In Blaubarts Burg, 1972, und J. ASSMANN, T. MACHO, Der Tod als Thema der Kulturtheorie, 2000. Diese Interpretationslinie hat tiefere Wurzeln. So schrieb H. HESSE mit Blick auf die ägyptische Kunst: „Sie sind nicht ewig geblieben, diese Werke. Sie haben den Tod nicht besiegt, aber sie haben ihm drei bis vier Jahrtausende standgehalten. Ein riesiger Protest des Geistes gegen das Sterbenmüssen“, Stiller Abend (Erstabdruck in: *Kölnische Zeitung*, 22.12.1927), in: Bilderbuch der Erinnerungen, 1986, 143f.

bildlichen Mitteln können im Niltal mindestens bis in die Negade-Zeit – also bis in das 4. Jt. v. Chr. – verfolgt werden, und sie haben sogar noch weit tiefere Wurzeln in der Vergangenheit des *Homo sapiens sapiens*, reichen jedenfalls in bestimmten Aspekten bis in das Aurignacien zurück[4].

Zu den großen Bildfragen gehört die nach der Darstellbarkeit von Göttern. Während wir etwa in der jüdisch-christlich-islamischen Traditionskette Diskussionen und Praktiken um mehr oder weniger starke Bilderverbote und ihre Motivationen kennen[5], scheint (ähnlich wie in der sumerischen, der assyrischen, der babylonischen oder der hethitischen Kultur) die Darstellung von Göttern in der altägyptischen Kultur kaum jemals strukturell als problematisch[6] empfunden worden zu sein. Dabei können wir die bildtheologische Thematik durch markante Formen der künstlerischen Umsetzung im Bereich des *Grünen Dreiecks* in Obermesopotamien anscheinend sogar bis in das frühe Neolithikum zurückverfolgen, insbesondere durch die neuen Ausgrabungen im anatolischen Höhenheiligtum von Göbekli Tepe (bei der modernen Stadt Urfa gelegen; Taf. VII)[7]. Tatsächlich können wir auch im Niltal gar nicht wenige frühe Bilder als mutmaßliche Götterbilder bestimmen (hier etwa Fig. 103, 105, 111 oder 112).

Für die Ausprägung der dezidiert *ägyptischen* Kunst während des späten 4. und des frühen 3. Jts. v. Chr. scheint sowohl in sozio-ökonomischer als auch mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht die Inszenierung von Herrschaft (Ausbildung des ersten Territorialstaates der Weltgeschichte mit einer N-S-Ausdehnung von über 800 km) eine herausragende Rolle gespielt zu

---

4 Einen zugespitzten Verständnisansatz bietet J. HAHN, Kraft und Aggression, 1986. Hier wird die Inszenierung von Kraft und Mächtigkeit als Kernmotiv der altsteinzeitlichen Bilderwelt bestimmt.

5 Dazu etwa: H. BREDEKAMP, Kunst als Medium sozialer Konflikte, 1975, und H. BELTING, Bild und Kult, 1990.

6 Wir kennen aus dem Alten Ägypten keine Texte, die eine dezidierte Unerkennbarkeit Gottes und entsprechend Gottes Bildlosigkeit zum Thema hätten. Immerhin können wir die Selbst-Präsentation des Sa-mut/Kyky aus dem Neuen Reich (TT 409) als Ausdruck von einer Art proto-paulinischer Theologie verstehen (L. MORENZ, Rez. M. Negm, in: BiOr 57, 2000, 313–324). Hier lesen wir in den Anfangsversen: „… Die Gottheit erkannte ihn als Kind, sie wies Nahrung und Kostbarkeit zu. Da überlegte er selbst, um einen Beschützer für sich zu finden; und er fand Mut an der Spitze der Götter …" (nach MORENZ, 313). Auch hier bleibt das Götter-Bild allerdings fraglos. Weiter geht die Aton-Religion aus dem 14. Jh. v. Chr. Der vielfach abgebildete Strahlen-Aton ist kein normales Bild, sondern vielmehr ein komplexes und stark lesbares Zeichen, L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 252–257, bes. 253–255. Hier sind theologische Entwicklungen und Bildgeschichte ausgesprochen eng miteinander verzahnt, und König Echnaton wird in den Texten als ein semiotischer Theologe bzw. theologischer Semiotiker dargestellt. Wir können die Entwicklung schlagwortartig als eine vom Gottes-Bild zum Gottes-Zeichen fassen. Eben diese radikale Entwicklung in Denken und Darstellen endete aber mit der Amarna-Zeit wieder. In diesem Rahmen steht die Frage nach einer Verbindung von monotheistischen Tendenzen und einer Bildlosigkeit Gottes.

7 K. SCHMIDT, Sie bauten, 2006; zum frühneolithischen Zeichensystem: L. MORENZ, K. SCHMIDT, Große Reliefpfeiler, 2009; L. MORENZ, Mediale Inszenierungen, 2010.

haben, doch soll dieser Aspekt in Bezug auf unser Gesamtbild nicht etwa vereinseitigt, sondern vielmehr im *kulturpoetischen* Zusammenspiel mit den anderen Faktoren gesehen werden. Zudem kennen wir ohnehin nur einen sehr kleinen Teil des großen Puzzles, und wir wissen nicht einmal sicher, was und wie viel uns in und von diesem „Spiel" alles fehlt. Wie etwa bei der Ereignisgeschichte bleibt der Überlieferungszufall auch für eine Geschichte der (inneren und äußeren) Bilder und der Blicke eine nur schwer (und vor allem nur ausgesprochen hypothetisch) kalkulierbare Größe.

Für den Einstieg in das Problemfeld *ägyptische Kunst*[8] scheint mir die Betrachtung der formativen Phase der ägyptischen Kultur[9] besonders gut geeignet, weil sie zum einen eine relativ geschlossene Periode darstellt, und weil hier zum anderen bestimmte bildliche Grundmuster (sowohl in der Ikonographie als auch in der Stilistik) ausgebildet wurden. In der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. wurden nämlich verschiedene Spiel- und Darstellungsregeln sowie Typen und Motive festgelegt und geprägt[10], die im Niltal (und in bestimmten Fällen auch weit darüber hinaus) eine Wirkung über Jahrhunderte und mitunter sogar Jahrtausende entfalteten.

Tatsächlich gelten die hier vorgebrachten Überlegungen *mutatis mutandis* auch für andere Phasen der ägyptischen Bildgeschichte. Veränderungsachsen der Bildproduktion in den Bereichen Ikonographie, Typen, Stil etc. können chronologisch und/oder lokal und/oder sozial und/oder technologisch bedingt sein. Hier genüge vorerst ein Hinweis auf den Begriff *period eye* (M. BAXANDALL)[11], womit die grundsätzliche historische Bedingtheit von Sehgewohnheiten bezeichnet wird. Diese Problematik ist gleich in mehrfacher Hinsicht für unser Verständnis der altägyptischen Bilderwelten zentral.

Somit ist eingangs auf sechs zentrale Aspekte der KUNST in unserer Betrachtung der visuellen Kultur Altägyptens hinzuweisen:

- semantischer Gehalt (Botschaft)
- ästhetische Qualitäten (Stil, Form)
- kulturelle Seh- und Darstellungsgewohnheiten (*period eye*)
- Schaffensprozess (soziale Determinanten, aber auch künstlerisch eigengesetzliche)

---

[8] J. BAINES, Status and Purpose of Ancient Egyptian Art, 2007.

[9] Hier genüge ein Hinweis auf R. KUHN, L. MORENZ (Hrsg.), Vorspann, 2011.

[10] Einen Überblick bieten F. FÖRSTER, S. HENDRICKX, Early Dynastic Art, 2010; über die neuere Literatur orientieren S. HENDRICKX, Analytical Bibliography, 1995, und die im Anschluss daran von S. HENDRICKX in der Zeitschrift Archéo-Nil veröffentlichten Bibliographien. Die Veröffentlichungen sind in den letzten Jahren enorm angewachsen, wofür hier nur auf die *Origines*-Bände und die Zeitschriften *Archéo-Nil* und *Nekhen News* hingewiesen sei.

[11] M. BAXANDALL, Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy, 1972.

– mögliche versus unmögliche Rezeptionsweisen (dominante Lesart, ausgehandelte Lesart, subversive Lesart)
– diverse Zufälligkeiten im Produktions- und Rezeptionsprozess (nur durch spezifische Interpretation des konkreten Einzelobjektes und seiner Kontexte zu klären).

Diese Aufzählung könnte noch um weitere Bedingungen und Bedingtheiten von Bildern erweitert werden[12]. Zur Erkundung dieser vielschichtigen Aspekte ergäbe sich jedenfalls in einer hypothetischen *idealen Welt* ein trans- oder besser postdisziplinärer Methodenpluralismus[13]. Wir können aber trotz aller praktischen Beschränkungen zumindest versuchen, uns diesem Ziel anzunähern und dann entsprechend produktiv in den vielschichtigen hermeneutischen Kreis einzutreten.

Gerade der Kontrast und die Parallelen der ägyptischen Bilder-Welten zu den gleichzeitigen vorderasiatischen oder den griechisch-römischen Bildwelten faszinieren ganz unterschiedliche Betrachter immer wieder. Dabei zeigen die hohen Besucherzahlen von Ägypten-Ausstellungen, dass in diesem Bereich ein besonderes Interesse in einer relativ breiten Öffentlichkeit besteht. Zum Aufbau eines tieferen Verständnisses und der Entwicklung weiterführender Fragen erscheint mir gerade ein bildanthropologischer Zugang als besonders vielversprechend und dabei sogar auch, zumindest potentiell, unterhaltsam-anregend. In diesem Sinn sollen hier Anstöße zum Weiterdenken und zur produktiven Auseinandersetzung mit der ägyptischen Bilder-Welt gegeben werden.

Für Hinweise und Anregungen zu den hier vorgelegten Überlegungen danke ich besonders Hans Belting, Edith Bernhauer, Elke Blumenthal, Martin Fitzenreiter, Thomas Glück, Stefan Grunert, Amr El Hawary, Stan Hendrickx, Robert Kuhn, Angelika Lohwasser, Maya Müller, Roland Posner, Stephen Quirke, Klaus Schmidt, Simon Schweitzer, Stephan Seidlmayer, Hassan Selim, Abdel Ghaffar Shedid, Pascal Vernus, Dietrich Wildung und Harald Wolter-von dem Knesebeck herzlich. Lucas Bohnenkämper und SABRINA WEIL haben die Mühe des Korrekturlesens der (Vor-)Letztfassung auf sich genommen und dabei sowohl einfache orthographische Fehler und Inkonsistenzen abgewehrt, als auch verschiedene weiterführende inhaltliche Anregungen gegeben – herzlichen Dank dafür!

Wesentliche Anstöße zu diesen Verbindungen von altägyptischem Material und modernen Forschungsansätzen verdanke ich meiner Zeit als *Senior Fellow* am *IFK* in Wien (2006/7), wo uns als ein trans- und interdis-

[12] Weiterführende Anregungen bietet etwa M. BAXANDALL, Ursachen der Bilder, 1990.
[13] Hier genüge ein Hinweis auf zwei Nachschlagewerke: R. NELSON (Hrsg.), Critical Terms for Art History, 1996; U. PFISTERER (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, 2004, sowie auf die beiden Sammelbände K. SACHS-HOMBACH (Hrsg.), Bildkompetenz, 2003; K. SACHS-HOMBACH (Hrsg.), Bildtheorien, 2009.

ziplinär offenes Rahmenthema die „Kulturen des Blickes“ beschäftigten. Im Anschluss an seine bahnbrechenden bildanthropologischen Forschungen habe ich dann mit Hans Belting ägyptologische Probleme der *Kulturen des Blickes* besprechen dürfen (zuletzt bei einer offenen kunstgeschichtlich-ägyptologischen *Bildfragen*-Diskussion im Bonner *Ägyptischen Museum* am 11.5.2011). Solche Bildfragen sollen im Blick auf die frühen ägyptischen Bilderwelten angerissen werden. Mit den Studierenden in Bonn konnte ich ab dem WS 2009/10 Teile der nunmehr im Paket vorgelegten Entwürfe diskutieren. Dazu kamen Vorträge in Kairo und München, Prag und Berlin mit, jedenfalls für mich, anregenden Diskussionen. Letzte Ideen und Bilder entstammen unserer Bonner Sinai-Exkursion im Juni 2011 (Taf. I–VI). Objekte aus dem Bonner *Ägyptischen Museum* sind bisher erst wenig in allgemeinere kunstgeschichtliche Darstellungen eingegangen. Deshalb ist es mir eine besondere Freude, neben den bereits länger bekannten Schminkpaletten (Fig. 63) auch ein bisher noch unpubliziertes Stück (Taf. V a) in die Diskussion bringen zu können.

Susanne Bickel und ihren Mitherausgebern danke ich für die ehrenvolle Aufnahme dieser Überlegungen in die OBO-Reihe. Martin Fitzenreiter und Thomas Glück bin ich für substantielle Hinweise und Kommentare zu ersten Manuskriptfassungen dankbar.

Zum Aufbau und bestimmten Bedingungen

Einen Anstoß zur Fixierung des ersten Kapitels bot der Plenumsvortrag zu dem Thema „Kunst“ auf der im Juli 2010 in Bonn veranstalteten „Ständigen Ägyptologenkonferenz“ (SÄK). So entstand der Kern dieses Essays, und er bietet das hier propagierte methodische Fundament, auf dem auch die anderen Aufsätze thematisch aufbauen. Die einzelnen Essays sind eng miteinander verbunden, und ihre Anordnung schreitet von einer allgemeineren zu einer spezielleren Thematik fort. Kleinere Wiederholungen ließen sich nicht nur nicht vermeiden, sondern sind sogar bewusst gewählt, um aus verschiedenen Blickwinkeln Anlauf auf einige komplexe Probleme zu nehmen. Dies betrifft insbesondere die verschiedenen und doch miteinander verzahnten Überlegungen und Analysen zur berühmten Prunk-Palette des Königs Nar-me(he)r vom Ende des 4. bzw. dem Anfang des 3. Jts. v. Chr.[14]

In dieser Einführung kann das methodische Problem für eine angemessene Umschreibung altägyptischer Namen[15] selbstverständlich nicht nebenbei gelöst werden. Die hier für altägyptische Personen verwendeten Namen sind rein ägyptologisch konventionell geschrieben und sollen der einfachen

---

[14] Die absolute Datierung dieses Herrschers ist in der Forschung noch keineswegs völlig gesichert.

[15] Neben dem Bedürfnis nach Verständlichkeit steht das Streben nach philologischer Genauigkeit, was zu so unterschiedlichen Namensformen wie Echnaton versus Achanjati führt.

Wiedererkennbarkeit in der Fachliteratur dienen. Hier ist allerdings insbesondere auf zwei Problemfälle hinzuweisen:

a) Nar-me(he)r, anstatt traditionell Nar-mer: Wir haben gewisse Probleme mit der korrekten Lesung des logographisch geschriebenen Königsnamens. Nach J. F. QUACK ist das Zeichen nämlich nicht *mr*, sondern *mḥr* zu lesen[16], wonach sich die Lesung Nar-meher ergäbe. Demgegenüber brachte S. SCHWEITZER inzwischen neue Argumente für die traditionelle Lesung der Hieroglyphe als *mr* hervor (erscheint in der ZÄS). Die Diskussion ist im Fluss, kann und muss uns aber in diesem Rahmen nicht weiter beschäftigen. Diesem Königsnamen („der aggressive Wels" o.ä.) wohnt ein besonderes Bildpotential inne, das in Bildern wie dem Elfenbeinzylinder (Fig. 18) in Szene gesetzt wurde. Mit dem Adjektiv wird das Sprachbild des Raubfisches präzisiert. Da für diesen König die kurze Namensform *nʿr* und die lange Namensform *nʿr- m(ḥ)r* belegt sind, können wir sogar annehmen, dass dieser Herrscher das Beiwort *m(ḥ)r* zu einem bestimmten Zeitpunkt annahm. Ein möglicher Zeitpunkt dafür wäre sein auf der Prunk-Palette (Fig. 59) dargestellter Sieg über *Papyrus-Land*. Allerdings ist zugleich auf die große methodische Problematik einer Korrelation von Vorstellungen, Darstellungen und Ereignissen hinzuweisen[17].
b) De(we)n: Dieser Königsname ist wohl als eine Defektivschreibung zu interpretieren: „der (Schwingen-)Spreizer"[18]. Dem Namen liegt ein *inneres Bild* von Königlichkeit zu Grunde, wobei wir im Folgenden noch verschiedene vergleichbare und teilweise verwandte Bildbeispiele für Ausdrucksformen von Mächtigkeit sehen werden.

In diesen und in weiteren Namen wird auf das Aggressivitätspotential der Herrscher als einer wesentlichen Komponente ihres Herrschaftsanspruchs verwiesen[19], und damit auf ein Thema und einen Motivkomplex, welche die königliche Bildwelt dieser Zeit stark prägten.

Die gebotenen Literaturhinweise sind keineswegs erschöpfend, sondern sollen ein selbstständiges Weiterdenken und -arbeiten ermöglichen. Wenn in dieser Darstellung der Schwerpunkt auf neueren Arbeiten liegt, sind damit die alten doch keineswegs erledigt, und wir können z. B. H. SCHÄFERS *Von ägyptischer Kunst* noch immer mit großem Gewinn lesen. Ein umfassender Literaturbericht zur ägyptologischen Kunstwissenschaft wird in nä-

---

[16] J. F. QUACK, Zum Lautwert von Gardiner *Sign-list* U 23, in: LingAeg 11, 2003; daran anschließend auch P. COLLOMBERT, , 2010.

[17] L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.

[18] G. GODRON, Etudes, 1990; T. SCHNEIDER, Lexikon, 1996, 165f.

[19] L. MORENZ, Zoophore Herrschernamen, 2005.

herer Zukunft von Maya Müller vorgelegt werden (für die Übersendung des ersten Entwurfs danke ich herzlich!), und ich verweise gerne darauf vor. Hier beschränke ich mich auf einen kurzen Forschungsüberblick (am Ende von Kap. II.).

Schließen möchte ich dieses Vorwort mit einer provokanten Warnung EDGAR WINDs, die durchaus auch für unsere Annäherungen an die ägyptischen Bild(er)welten gilt:

> „Wer sich im Leben nichts Höheres zu wünschen vermag als seine Ruhe, der tut gut daran, sich nicht mit Kunst zu befassen“[20].

Bonn, im Juli 2011

---

[20] E. WIND, Kunst und Anarchie, 1979, 9.

Chronologische Übersicht

Hier kann selbstverständlich nur eine Grobübersicht zu den etwa 4000 Jahren altägyptischer Geschichte geboten werden. Die Gliederung erfolgt traditionell in die drei Hauptzeiten Altes, Mittleres und Neues Reich sowie diesen vor- und nachgelagerte „Zwischenzeiten". Dieses Ordnungsmuster ist allerdings nur eine allzu einfache historiographische Konvention, die im Geschichtsverständnis des späteren 19. und der ersten Hälfte des 20. Jh. n. Chr. geprägt wurde. Eine kritische Revision dieses Deutungsansatzes scheint zwar dringend geboten[21], doch kann in diesem Überblicksrahmen selbstverständlich nur ein chronologisches Skelett zur einfachen und groben Orientierung geliefert werden[22]. Dabei sind die ersten vier Bezeichnungen in alter archäologischer Tradition mit Ortsnamen verbunden, weil in diesen Bereichen die entsprechende Kultur zum ersten Mal spezifischer gefasst werden konnte. Ab dem Terminus „Protodynastische Zeit" wird jedenfalls eine gewisse historiographische Qualifizierung geboten (Tabelle S. XVII).

Diese Gliederung ist an der politischen Geschichte orientiert. Dabei ist zu beachten, dass Subsysteme wie Sozialwelt, Ökonomie, Religion, Kunst, Wissenschaft etc. zwar in einer jeden Kultur eine höhere Einheit bilden, zugleich aber auch verschiedene Entwicklungstendenzen und Ungleichzeitigkeiten im Gleichzeitigen aufweisen können. Unser Ordnungsmuster hängt an der jeweiligen Fragestellung, und wir könnten künftig durchaus noch an einer spezifisch kunsthistorischen Periodisierung arbeiten.

---

[21] Hier genüge ein Hinweis auf T. SCHNEIDER, Die Periodisierung, 2003; L. MORENZ, Die Zeit, 2010, 29–52.

[22] Die Zahlenangaben ab der frühdynastischen Zeit sind an E. HORNUNG, R. KRAUSS, D. WARBURTON, Ancient Egyptian Chronology, 2006, 490–495, orientiert. Dabei weisen die Daten von der Tasa-Kultur bis zur frühdynastischen Zeit allerdings größere Unsicherheiten auf. Hier bestehen durchaus noch Verschiebungsmöglichkeiten von mehreren Jahrzehnten.

Tasa	4940–4455
Badari	4400–4000/3900
Negade I–IIB	4000/3900–3600
Negade IIC–D	3600–3350
Protodynastische Zeit	3350–2900(?)[23]
Frühdynastische Zeit	2900(?)–2590
Altes Reich	2590–2150
Zeit der Regionen und Erster thebanischer Kleinstaat (sog. Erste Zwischenzeit)	2150–1939(?)
Mittleres Reich[24]	1939(?)–1650
Erste „Fremdherrschaft“ (Hyksos) und Zweiter thebanischer Kleinstaat (sog. Zweite Zwischenzeit)	1650–1540
Neues Reich	1540–1077
Zweite und dritte „Fremdherrschaft“ (Libyer[25], Kuschiten) (sog. Dritte Zwischenzeit)	1076–664
Saitische „Renaissance“	664–525
Vierte „Fremdherrschaft“ (Perser)	525–404
Nationalägyptisches Zwischenspiel	404–343
Fünfte und sechste „Fremdherrschaft“ (Zweite Perserherrschaft, Argeaden)	343–30
Siebente „Fremdherrschaft“ (Römer)	ab 30 v. Chr.

[23] Die absolute Datierung ist noch keineswegs völlig gesichert. Nach einer längeren Chronologie lebte Nar-me(he)r, in dessen Regierungszeit wir das Scharnier zwischen proto- und frühdynastischer Zeit sehen können, am Ende des 4. Jts. v. Chr. Wir können und müssen uns im Rahmen der gewählten Untersuchungsperspektive mit dieser (m. E. immer noch offenen) Frage nicht weiter beschäftigen. Hier wird im Anschluss an E. HORNUNG, R. KRAUSS, D. WARBURTON, Ancient Egyptian Chronology, 2006, die Kurzchronologie verwendet.

[24] Es scheint mir plausibel, das Mittlere Reich mit dem König Amenemhet I. beginnen zu lassen, L. MORENZ, Die Zeit, 2010, 30f.

[25] Mit K. JANSEN-WINKELN rechne ich bereits die XXI. Dynastie der Libyerzeit zu, K. JANSEN-WINKELN, Ägyptische Geschichte, 2002, und weiterhin: G. VITTMANN, Ägypten, 2003, 1–11.

I. Ägyptische Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft: Ansätze und Perspektiven zu einer ägyptologischen Bildanthropologie

I.1 Einleitung

Dieser Essay wird die kulturwissenschaftliche Dimension der Kunstgeschichte ins Zentrum stellen, ganz in dem Sinne, in dem an der so berühmten *Warburg-Bibliothek* in Hamburg (Fig. 1) das Kürzel (und zugleich der augenfälligste Bauschmuck) KBW nicht etwa für *Kunst*-, sondern vielmehr für *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* steht[26].

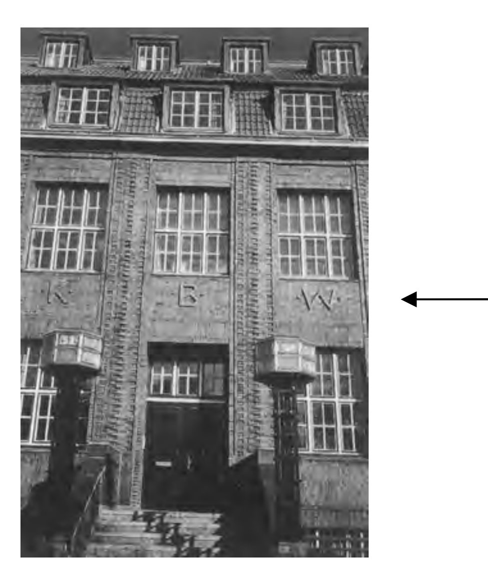


Fig. 1: Warburg-Haus in Hamburg.

Diese Erweiterung und Vertiefung der „Kunst" über die seinerzeit verbreitete Motiv- und Stilgeschichte hinaus[27] war damals in Hamburg (Forschungs-)Programm und, wie (nicht nur) ich finde, ein ausgesprochen interessantes und tatsächlich weit in die Zukunft weisendes mit einem unerschöpflichen Potential.

---

[26] An der Geschichte dieser Institution KBW zeigt sich das vielschichtige Drama der deutschen Geschichte im 20. Jh. in beispielhafter Weise, C. SCHOELL-GLASS, Aby Warburg, 1998.

[27] Einen prägenden Einfluss auf die Kunstgeschichte hatte im frühen 20. Jh. v. Chr. H. WÖLFFLIN, der Autor der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*, 1915. Dabei vergessen wir heute zu leicht, dass WÖLFFLIN seinerzeit kein *Klassiker*, sondern vielmehr ein *Neuerer* war.

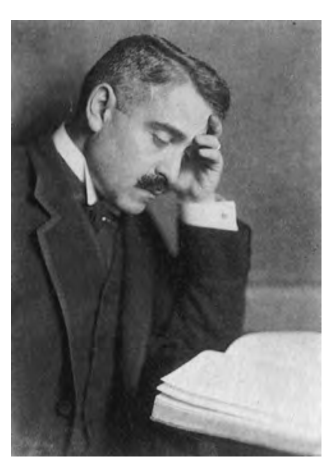


Fig. 2: ABY WARBURG, hier in einer Melancholiker-/Denker-Pose[28].

ABY WARBURG (1866–1929, Fig. 2) selbst praktizierte es nicht nur in seinen Forschungen[29], sondern auch in der Lehre mit der „*Einführung in die Methode einer Kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft*"[30]. Auch diesbezüglich können wir noch immer von WARBURG, der in den 80er Jahren des 19. Jhs. in Bonn Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie studiert hatte[31], lernen[32]. WARBURG verstand in seiner existentiellen Sinnsuche in den verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen Kunst als eine symbolische Gestaltung der Daseinserfahrung in der Vermittlung von Natur und Geist, Leidenschaft und Logos, also als den Rhythmus von „einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft"[33]. So erfasste er in einem tiefen Zugang und mit eindrücklicher Metaphorik die bildende „Kunst" als die

---

28 Eine bahnbrechende kunst- und kulturwissenschaftliche Studie dieser Haltung/Geste des in die Hand gestützten Kopfes, die von ALBRECHT DÜRERS berühmtem Kupferstich *Melancholia I* ausging, boten eben in der WARBURG-Tradition stehend R. KLIBANSKI, E. PANOFSKY, F. SAXL, Saturn and Melancholie, 1964. Wir können zumindest überlegen, ob sich diese Geste an bestimmte Haltungen in ägyptischen Trauerriten anschließen ließe.

29 A. WARBURG, Gesammelte Schriften, 1932.

30 Die interessante Bezeichnung für WARBURGS Honorarprofessur an der nach dem *Ersten Weltkrieg* neu gegründeten Universität Hamburg lautete: „Kunstgeschichtliche Kulturwissenschaft".

31 B. ROECK, Der junge Warburg, 1997, Kap. Von Menschen und Mythen. Bonner Professoren, 40–54. Von hoher Bedeutung für WARBURGS Fragestellungen waren die kulturwissenschaftlichen Denkansätze von KARL LAMPRECHT und die religionswissenschaftlichen von HERMANN USENER. Nach C. SCHOELL-GLASS (Aby Warburg, 1998, 53–77) war die in der Bonner Studentenzeit durchlebte Problematik (drei Schlagworte: Judentum, Moderne, Antisemitismus) eine existentielle Erfahrung, die neben dem Studium auch WARBURGS kunst- und kulturwissenschaftliche Methodik mit prägte.

32 E. GOMBRICH, Aby Warburg, 1981.

33 Formulierung aus WARBURGS Vorwort zum *Mnemosyne-Atlas*.

Eroberung eines *Denkraums der Besonnenheit* eben mit den spezifischen Mitteln der Bildlichkeit[34].

In diesem Rahmen wurden Sorgen und Ängste, aber auch Hoffnungen und Wünsche der Menschen durch spezifische Formgebung gebannt, und diese Gestaltung eröffnete den Menschen als Produzenten und Rezipienten Perspektiven eines freieren Umgangs mit ihnen. In radikaler systematischer Vereinfachung unterschied WARBURG in diesem Denkhorizont die drei Typen

a) (urzeitlicher) Greifmensch
b) (archaischer) Symbolischer Verknüpfer
c) (moderner) Denkmensch[35].

Allerdings begann der weltkonzipierende Prozess der symbolischen Verknüpfung bereits im Paläolithikum (Stichwort: Höhlenmalerei[36]), und er dauert offenkundig noch bis heute fort, ist wohl, solange wir Menschen leben, leiden und hoffen, grundsätzlich unabschließbar[37]. Trotzdem dürften jedenfalls für den grobrastrigen historischen Rückblick gerade (und besonders) im vorderorientalischen frühen Neolithikum wesentliche neue Impulse zur Eroberung des Denkraums mittels symbolischer Verknüpfungen[38] hinzugekommen und dann in Jahrzehnten, Jahrhunderten und Jahrtausenden immer weiter entwickelt worden sein[39]. Die altägyptische Kunst wäre in diesem Modell hauptsächlich auf der Ebene des symbolischen Verknüpfens anzusetzen, doch schließt sie – selbstverständlich – Aspekte sowohl des *(urzeitlichen) Greifmenschen* als auch des *(modernen) Denkmenschen* ein. Tatsächlich sind diese modellhaften Begriffe (und speziell deren Historisierung) eher systematische als streng historische (Hilfs-)Kategorien unserer Analyse, und in der konkreten Erscheinungsform begegnen sie stets in

---

[34] „Denkraum" ist ein für WARBURGS Denken typisches Wort, auf dessen Erschließung und Auslotung seine kulturhistorische Arbeit zielte: „Nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend" – so heißt es in WARBURGS so berühmter Einleitung zum *Mnemosyne-Atlas*.

[35] A. WARBURG, Schlangenritual, 1988, 24; vgl. zu dieser Denkfigur und ihrer historischen Auffächerung: L. MORENZ, 12.000 Jahre alte Texte?, 2009.

[36] G. BOSINSKI, Die große Zeit, 1987; ders., Höhlenmalerei, 2000.

[37] WARBURG selbst war alles andere als ein simplifizierender kultureller Evolutionist, sondern er sah vielmehr komplexe Entwicklungen im Denken, Vor- und Darstellen der Menschen, die bei ihm in einem Spannungsfeld mit einer in der Tradition J. J. WINCKELMANNS stehend für das 19. und frühe 20. Jh. typischen gedachten (oder genauer: postulierten) Normativität der antiken Klassik standen.

[38] L. MORENZ, K. SCHMIDT, Große Reliefpfeiler, 2009.

[39] J. CAUVIN, Naissance des divinités, 1997. Im Anschluss an verschiedene Diskussionen werden wir diese Weiterentwicklungen nicht in einer vereinfachten evolutionistischen Perspektive fraglos als Höherentwicklung verstehen.

unterschiedlicher (und dabei in jeweils spezifischer) Mischung[40]. Diese Vorstellungs-, Denk- und Darstellungsprozesse möglichst genau ins Licht zu heben, ist (jedenfalls in meiner Sicht) eine der reizvollen Aufgaben von kulturwissenschaftlich-kunsthistorisch orientierter Forschung im Feld der Ägyptologie.

Im Folgenden werde ich methodische Möglichkeiten unseres Umgangs mit Bildfragen eher theoretisch anreißen sowie mit einzelnen ausgewählten Beispielen untermauern, aber zugleich auch problematisieren. Neben den vielfältigen Aufgaben der Forschung halte ich vor allem die Frage, wie die Kunstgeschichte in unsere (ja bekanntlich aus einer Forschungsperspektive allzu kurzen) BA/MA-Studiengänge integriert werden kann, für so relevant wie zugleich elementar problematisch. Dabei scheinen mir ägyptologisch-bildanthropologische Zugangsweisen besonders reizvoll und gut geeignet, um die altägyptischen Bilder-Welten in den Blick zu nehmen.

Bilder sind keineswegs selbstverständlich, und doch sind sie universal bzw. beinahe-universal. Die Frage, was denn überhaupt ein „Bild" ist, bleibt dabei schwierig zu beantworten[41], und diese Problematik gilt ähnlich für das damit verwandte Konzept „Text"[42]. In diesem Sinn wäre etwa für die altägyptische Kultur auf die Problematik der Grenzziehung und Grenzverwischung zwischen Bild und Schrift, auf Fragen der Intermedialität oder der jeweiligen Bildpraxen hinzuweisen. Als Wurzeln der ägyptischen Bildproduktion können wir grundsätzlich drei Hauptfelder der Kultur ausmachen:

- den kulturellen Umgang mit dem Tod
- den Bezug auf die Götterwelt
- die Inszenierung von Herrschaft.

---

[40] In GOETHES *Annalen oder Tag und Jahreshefte für das Jahr 1805* lesen wir im letzten Abschnitt: „Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern. Die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst im gebildeten Menschen mächtig wird, und gegen alle Kultur die angestammte Rohheit fratzenliebender Wilden mitten in der anständigen Welt wieder zum Vorschein bringt", vgl. dazu E. WIND, Kunst und Anarchie, 1979, 10. Die Nähe dieses Gedankens zu WARBURGS Denken ist bemerkenswert.

[41] H. BELTING, Bild-Anthropologie, 2001 (hinzuweisen ist auf die grundsätzliche Unterscheidung *innere* versus *äußere Bilder*, und entsprechend bezeichnete BELTING Bilder als „Nomaden der Medien"), G. BOEHM (Hrsg.), Was ist ein Bild?, 2006[4], zum medialen Status von Bildern zuletzt aus kunst-philosophischer Perspektive B. WALDENFELS, Sinne, 2010. Im ägyptologischen Sprachgebrauch wird der Begriff *Bild* allerdings oft in einem alltagssprachlichen Sinn verwendet, und zunächst einmal mag dies genügen. Immerhin sollte dann wenigstens die inhärente Problematik bewusst sein.

[42] Zu diesem Problemfeld: L. MORENZ, S. SCHORCH, Was ist ein Text?, 2007.

Alle drei Funktionen der Bildlichkeit waren vor fünf Jahrtausenden im Niltal eng miteinander verwoben, und in allen spielt die Problematik der Sichtbarmachung des zeitweise oder sogar dauerhaft Abwesenden (etwa: Gottheit, Toter, Herrscher) eine wesentliche Rolle. Diese Zwischenstellung des Bildes als einem Zeichen zwischen Präsenz und Absenz gehört zu den elementaren kultur-anthropologischen Paradoxien des Bildes.

Sowohl der kulturelle Umgang mit dem Tod als der Bezug auf die Götterwelt, als auch die Inszenierung von Herrschaft mit bildlichen Mitteln können im Niltal archäologisch mindestens bis in die Negade-Zeit – also bis in das 4. Jt. v. Chr. – zurückverfolgt werden. Für die Ausprägung der dezidiert *ägyptischen* Kunst im späten 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. scheint sowohl in sozio-ökonomischer als auch mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht die Inszenierung von Herrschaft (in historischer Perspektive geht es immerhin um nicht weniger als die Ausbildung des ersten bekannten Territorialstaates der Weltgeschichte!) eine herausragende Rolle gespielt zu haben[43], doch soll auch dieser Aspekt nicht etwa als Erklärungsmuster vereinseitigt, sondern vielmehr im Zusammenspiel mit anderen Faktoren gesehen werden[44].

Wir kennen nur wenige reflexive Texte über Kunst aus dem Alten Ägypten selbst, wobei – vielleicht nicht ganz zufällig – eine Konzentration im Mittleren Reich liegt. Herausragend sind darunter die Selbst-Präsentation des Künstlers namens Irti-sen aus der späten XI. Dynastie (Stele Louvre C 14)[45] und eine Passage aus der *Lehre des Ptah-hotep* (einem mutmaßlich pseudoepigraphischen Text wohl aus der XII. Dynastie[46])[47]. In dieser Lebenslehre heißt es in der ersten Maxime:

> „Man kann die Grenzen der Kunst(fertigkeit, *ḥmw.t*) nicht erreichen, und es gibt keinen Künstler(/Handwerker), der seine Vollendung erlangte. Gute Rede ist versteckter als der Grünstein, und doch findet man sie bei den Frauen über den Mahlsteinen.“

Das im ersten Doppelvers gebrauchte, hier als Abstraktum übersetzte Wort *ḥmw.t* bezeichnet im Sprachgebrauch allgemein „Kunst“, zielt in diesen Versen aber kontextuell offenbar spezifischer auf die Fähigkeit, Kunst hervorzubringen. Der ursprünglich konkret handwerklich-praktisch gemeinte Begriff *ḥmw.t*, der entsprechend mit dem ikonisch ausdrucksstarken Zei-

---

43 Für das archaische Hierakonpolis skizzierte P. PERRY, Sources of Power, 2011, die Entwicklung von Macht, Herrschaft, Ökonomie, Ideologie und medialer Inszenierung mit Blick auf einige theoretische Modelle zur frühen Staatlichkeit.

44 H. BELTING, Bild-Anthropologie, 2001.

45 H. W. FISCHER-ELFERT, Das verschwiegene Wissen, 2002 (mit weiterführender Literatur); S. QUIRKE, „Art“, 2003, 86–87.

46 Diskussion der Problematik in L. MORENZ, Maximen für Manager?, 2001.

47 Letzte Übersetzung von F. JUNGE, Die Lehre, 2003, 190. Die hier gegebene Übersetzung weicht davon in den Details etwas ab.

chen des Steinbohrers determiniert wurde ( ), ist also auf doppelte Weise abstrahiert: erstens zu *Kunst* und darüber noch hinaus zweitens (hier noch etwas spezifischer gebraucht) zu *Kunstfertigkeit* bzw. *Kunstfähigkeit*. In diesem Doppelvers wird die elementare Unabschließbarkeit des Erfahrungsraums auf dem Weg zu „Kunst“ beschworen, und dies bedeutet (bzw. erfordert) eine notwendig *ewige Arbeit* des „Künstlers“ an sich. Der Begriff Künstler(/Handwerker) wird hier selbstverständlich jenseits des romantischen Geniekults im Sinne des 19. Jhs. n. Chr. gebraucht. Die Bild-Künstler(/Handwerker) waren im Alten Ägypten in der Regel fest in sozio-ökonomische Strukturen integriert, wurden also vor allem in Werkstätten, die oft mit dem Tempel und/oder Palast assoziiert waren, beschäftigt. Ein Beispiel dafür wird unten für den Hathor-Tempel von Serabit el-Chadim (Taf. I–III) noch skizziert. Die Vorstellung eines freien *Kunstmarktes* wäre jedenfalls für die altägyptische Kultur anachronistisch, was jedoch mehr oder weniger private Auftraggeber[48] etwa für die funeräre Kultur oder auch eine gewisse Mobilität der Künstler/Handwerker selbstverständlich nicht ausschließt. So kennen wir vom Ende des 3. Jts. v. Chr. die Selbst-Präsentation eines Zimmermanns, der sich (als eine Art Wanderhandwerker arbeitend) der Anfertigung von zahlreichen Särgen rühmt[49].

Dem singulär-idealtypischen Künstler – *ḥmw* – ist in der *Lehre des Ptah-hotep* in einer ausgesprochen bemerkenswerten Aussage über die hohe Kultur und ihre Quellen die pluralisch-empirische Realität der mündlichen, von künstlerisch Unausgebildeten (hier metonymisch repräsentiert durch die *Frauen über den Mahlsteinen*) getragenen Volkskultur gegenübergestellt. Das Motiv, dass Menschen der hohen Kultur und speziell „Künstler“ bei wachen Sinnen Belehrung gerade auch aus dem „ungebildeten“ Volk erfahren können, wurde denn auch sonst gelegentlich in der altägyptischen Literatur – insbesondere in der Erzählung vom *beredten Oasenmann*[50] – in Szene gesetzt[51].

Eine poetische Pointe dürfte darin liegen, dass der volks-kulturelle „Grünstein” ein zwar ausgesprochen wertvoller, aber eben noch kulturell

48 Selbstverständlich bedarf das Konzept „Privatheit“ (und dessen zu erwartende geschichtliche Entwicklung) für die altägyptische Kultur noch einer längeren Diskussion, doch kann sie hier nicht geführt werden. Stattdessen genüge ein Hinweis auf J. ASSMANN, Persönlichkeitsbegriff, 1982.

49 A. ROCCATI, La stele, 1986.

50 Eine neue Übersetzung dieses literarischen Textes mit umfangreichem Kommentar wird von R. PARKINSON zur Publikation vorbereitet; vgl. ders., The Tale, 1997, 54–88.

51 Die Frage, ob es sich bei dem Doppelvers der Lehre selbst um ein älteres Sprichwort oder aber um eine spezifisch literarische Formulierung handelt, muss zwar letztlich offen bleiben, aber vermutlich handelt es sich hier um einen Topos aus der ägyptischen hohen Kultur. Die zu Grunde liegende Vorstellung kennen wir auch aus verschiedenen anderen Kulturen.

ganz unveredelter, naturwüchsiger Rohstoff ist. Wahrscheinlich wird im Kontext der Lehre also in einer Art mineralogischer Metaphorik die noch ausstehende Veredlung der Natur durch besondere kulturelle Techniken impliziert[52]. Für den besprochenen Doppelvers aus der Lehre ist zudem auf eine Art Gedankenreim zwischen dem „Grünstein“ und den „Mahlsteinen“ am Schluss beider Verse hinzuweisen.

Die früheste bekannte reflexive Aussage zur Bild- und Schriftkunst aus Altägypten (und damit wohl überhaupt der Welt) bietet die Inschrift des Prinzen Nefer-maat in seinem Grab aus Meidum (IV. Dynastie). Er rühmt sich, eine Technik zur kunstvollen Verdauerung von Schrift und Bild entwickelt zu haben:

> „Er ist es, der seine *Götter*(-Zeichen) in einer Schrift/Malerei gemacht hat,
> die nicht ausgewischt werden kann“[53].

Bemerkenswert ist hier der metaphorische Gebrauch von *nṯr.w* (= „Götter“) für die Hieroglyphen, was der dann etwas später im Sprachgebrauch häufig belegten (und dann alsbald gefrorenen) Metapher *md.w-nṯr* – „Gottes-Worte“ – im Sinne von Hieroglyphen vorausgeht. In dieser Formulierung zeigt sich eine hohe Wertschätzung dieser Zeichen, ein besonders früher Vorläufer der Vorstellung von „Hiero-Glyphen“ (= *heilige Zeichen*). So wird dieser Nefer-maat in seiner Grabinschrift als ein besonderer Künstler/Handwerker (bzw. genauer: als ein innovativer Medientechnologe) in Szene gesetzt.

Kunst-Produktion bedeutet eben sowohl Luxus und Reichtum als auch asketische Arbeit, ist im Lebensprozess alles andere als selbstverständlich, setzt eine Professionalisierung voraus und hat doch tiefe Wurzeln in der kulturellen Tradition – umfasste also von daher auch ein breiteres soziales Spektrum der ägyptischen Gesellschaft und verbindet zudem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Die Kunst-„Produktion“ erfolgte wesentlich in *Werkstätten* (*jz* oder spezifiziert: *jz n k3.t*), wobei wir verschiedenste Darstellungen etwa der Statuenherstellung aus der bildenden Kunst vom Alten Reich an kennen[54]. Einen besonderen Einblick in das Handwerkermilieu mit einem spezifischen Kollegenspott über die Selbstüberschätzung eines Künstlers/Handwerkers bietet der kurze Dialog in einer Handwerkerszene aus dem Grab des Wep-em-nofret aus dem späteren Alten Reich (Fig. 3)[55].

---

[52] Zur Materialsymbolik: J. BAINES, Stone and other Materials: Usage and Values, in: ders., Visual and Written Culture, 2007, 263–280.

[53] W. SPIEGELBERG, *nṯr.w*, 1930. Die Reliefs in diesem Grab waren mit einer farbigen Paste ausgelegt, und eben darauf bezieht sich offenbar die zitierte Aussage.

[54] M. EATON-KRAUSS, The Representation, 1984, passim; R. DRENKHAHN, Werkstatt, 1986.

[55] M. EATON-KRAUSS, The Representation, 1984, 122f., Nr. 23 und 24, pl. III.

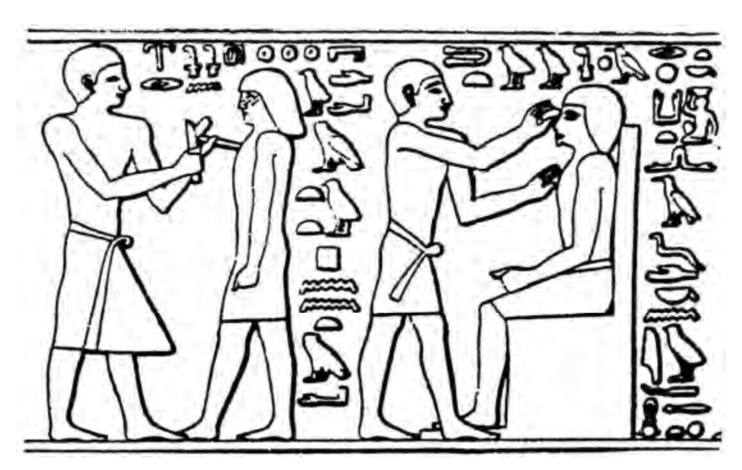


Fig. 3: Handwerkerszene, Grab des Wep-em-nofret in Giza, späte V. Dynastie.

> Hier klagt der eine Bildhauer: „Einen Monat schon lege ich Hand an diese Statue, welche in meinem Auftrag ist.“.
> Darauf repliziert der Andere: „Du bist eben ein *Narr deiner Arbeitskalkulation*: Hast Du nicht etwa zu mir gesagt: „Holz ist für mich wie Stein?“.

Hier wird der eine Bildhauer in ironischer Weise für seine törichte Prahlerei vorgeblicher Arbeitskompetenz zurechtgewiesen[56]. Wenn auch in eine witzige Formulierung gepackt (und insofern vermutlich pointiert übersteigert), bekommen wir hier doch einen gewissen Anhaltspunkt über die Dauer von Statuenproduktion.

Archäologisch sind Werkstätten allerdings bisher in Ägypten noch kaum genauer gefasst worden[57]. In dem Hathortempel von Serabit el-Chadim (begründet in der Zeit von König Amenemhet I., letzte bekannte Inschrift von Ramses VI.)[58] im Südwest-Sinai kann aufgrund von nur halbfertig bearbeiteten Objekten und insbesondere einer offenbar im Fertigungsprozess beschädigten und als solche dann nicht mehr brauchbaren monumentalen Stele (Taf. I a und b) eine Tempel-Werkstatt identifiziert werden[59]. Hier stellen ein Wasserbecken und ein Ableitungskanal die auffälligsten Gegebenheiten[60] dar (Taf. II a).

---

56 W. GUGLIELMI, Humor, 1979, 192.

57 M. LEHNER, The Pyramid Age Settlement, 2002.

58 C. BONNET, D. VALBELLE, Le Sanctuaire, 1996; L. Morenz, Der Türkis, 2009.

59 Die hier skizzierten Beobachtungen wurden bei einem viertägigen Besuch auf dem Hochplateau von Serabit im Juni 2011 gemacht und sollen künftig noch durch genauere archäologische Untersuchungen verfeinert werden.

60 In diesem Zusammenhang ist auf die hohe Bedeutung von Wasser für die Steinbearbeitung – sowohl beim Bohren als auch beim Glätten – hinzuweisen. Mindestens zwei Arbeitsbereiche können bei diesem Raum unterschieden werden, nämlich durch zwei Ausflüsse.

Tatsächlich führt auch ein kurzer, deutlich sichtbar geglätteter Weg von dieser Werkstatt zu dem offenbar dafür angelegten Nordtor des Tempels[61], denn so konnten die schweren Objekte mit dem geringstnotwendigen Aufwand und niedrigstem Risiko von Beschädigungen in den Tempelbezirk gebracht werden[62]. Unmittelbar neben diesem Werkstattraum befindet sich zudem eine davon einerseits separierte andererseits aber doch wohl deutlich zu diesem Komplex gehörige Kultnische (Taf. III a).

Die sozialen und technischen Bedingungen der ägyptischen Kunstproduktion können und sollen künftig in der Forschung noch genauer unter die Lupe genommen werden[63], doch kann und muss diese Einführung nicht tiefer in diese Thematiken eindringen.

I.2 Unsere Annäherungen an Bilder

In einer philosophischen Bestimmung der Ästhetik schrieb IMMANUEL KANT in seiner berühmten *Kritik der Urteilskraft* von 1790:

> „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt."

Hiermit ist eine durchaus auch noch heute im alltäglichen Denken ziemlich weit verbreitete Vorstellung ausgesprochen prägnant verdichtet[64]. Stimmt diese philosophisch-klare Bestimmung aber[65]? Jedenfalls besteht ein poetisch spannungsvolles Beziehungsgeflecht zwischen Objekt und Betrachter, in dessen Feld Schönheit wohnt oder doch jedenfalls erfahrbar bzw. ahnbar wird[66]. Daran schließt ERWIN PANOFSKYs scheinbar so einfache und dabei doch ausgesprochen substantielle Definition von einem Kunstwerk an, der darunter einen „vom Menschen angefertigten Gegenstand, der ästhetisch erlebt werden will"[67] verstand. Der Denker MARTIN BUBER schrieb diesbezüglich: „Das ist der ewige Ursprung von Kunst, daß einem Menschen Gestalt gegenübertritt und durch ihn Werk werden

[61] Plan des Tempels bei C. BONNET, D. VALBELLE, Le Sanctuaire, 1996, 78f.
[62] So erklärt sich vielleicht auch eine Funktion der vier in diesem Bereich angelegten Pfostenlöcher (C. BONNET, D. VALBELLE, Le Sanctuaire, 1996, 114, Plan 4), denn mit einer entsprechenden Konstruktion konnte die Sicht direkt auf das Sanktuar verhängt werden.
[63] Hier ist auch auf Arbeiten wie R. ANTHES, Werkverfahren, 1941, oder S. QUIRKE, „Art", 2003, hinzuweisen.
[64] Diese Bestimmung KANTS kontrastierte J. HYMAN mit D. HUMES Ansatz („beauty is no quality in the things themselves, it exists merely in the mind which contemplates them"), J. HYMAN, Is Beauty in the Eye of the Beholder, 2002.
[65] Die Forderung nach einer Selbst-Verständlichkeit der Kunst war ausgeprägt im Kunst-Diskurs des 18. und 19. Jhs. und findet sich etwa bei J. W. V. GOETHE oder G. W. F. HEGEL.
[66] Eine kommentierte Textsammlung von Platon bis Adorno bietet M. HAUSKELLER (Hrsg.), Was das Schöne sei, 1994.
[67] E. PANOFSKY, Kunstgeschichte, 2002, 19.

will. […] Das geschaffene Werk ist ein Ding unter Dingen, als eine Summe von Eigenschaften erfahrbar und beschreibbar. Aber dem empfangen Schauenden kann es Mal um Mal leibhaft gegenübertreten“[68]. Auf die Bedeutung der Gestaltwahrnehmung wurde auch schon lange von biologischer und ethologischer Seite hingewiesen[69], und in der Gestaltwahrnehmung liegt eine Grundvoraussetzung von Kunst. Ein Suchen nach der angemessenen Gestalt (und damit verbunden die Entwicklung bestimmter Bildformeln) ist gerade für die ägyptische Kunst ausgesprochen charakteristisch.

Im Unterschied zum Kunstkenner (*connaisseure*)[70] muss der Kunsthistoriker das, was er sieht, auch sprachlich auszudrücken versuchen. Pointiert (und dabei durchaus mit einer deutlich selbstironischen Nuance) beschrieb der brillante Kunsthistoriker ERWIN PANOFSKY vor einigen Jahrzehnten den Kunstkenner als einen *lakonischen Kunsthistoriker* und den Kunsthistoriker als einen *geschwätzigen Kunstkenner*[71]. Tatsächlich muss der Kunsthistoriker ja eben genau das auf den Begriff zu bringen versuchen, „was ohne Begriff allgemein gefällt“, weil eben weder Schönheit noch Stilwollen noch Bedeutung etc. wirklich selbstverständlich sind. Diese intermediale Übersetzungs-Arbeit bleibt immer brüchig, denn selbstverständlich geht das „Bild“ nie einfach nur im „Wort“ auf, und es sollte deshalb auch keinesfalls darauf reduziert werden[72].

So sehr gerade die ägyptischen Bilder in der Regel eine im Kulturvergleich außergewöhnlich hohe Lesbarkeit aufweisen[73], spielt die Ästhetik zweifellos eine wesentliche Rolle für die Frage nach *Schönheit*[74] (dieser vielschichtige Begriff entspricht ägyptisch etwa dem ausgesprochen breiten und dabei stark kontextabhängigen Wortfeld der Wurzel *nfr*) und nach *Kunst* (entspricht ägyptisch etwa *ḥmw.t*)[75]. Sie hat aber keinen Alleinvertretungsanspruch, sondern gleichberechtigt zu ihr treten Sinn- und Bedeutungsfragen (im Sinn von Ikonographie und Ikonologie aber auch der Semiotik), Material und Technik[76], aber auch ökonomische und sozialge-

---

68 M. BUBER, Das dialogische Prinzip, Ich und Du, 1962.

69 Hier genüge ein Hinweis auf A. PORTMANN, Die Bedeutung der Bilder, 1973; ders., Das Problem der Urbilder, 1973.

70 Zu der modellhaften Dichotomie *Kunstkenner* versus *Kunsthistoriker* genüge ein Hinweis auf die Überlegungen von E. WIND, Kunst und Anarchie, 1979, 38–55. Hier diskutiert er insbesondere die Methode GIOVANNI MORELLIS (40–55), vgl. dazu auch mit bestimmten Fragen nach dem Spuren-Paradigma: C. GINZBURG, Spurensicherung, 1983.

71 E. PANOFSKY, Kunstgeschichte, 2002, 22f.

72 Diese Problematik ist ein Hauptthema in O. BÄTSCHMANN, Einführung, 1992, etwa: 49f.

73 L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008.

74 Anregende Diskussion der Problematik von Schönheit: J. HYMAN, Is Beauty in the Eye of the Beholder?, 2002.

75 J. HYMAN, The Objective Eye, 2006, B. WALDENFELS, Sinne und Künste im Wechselspiel, 2010, mit weiterführender Literatur.

76 A. KJØLBY, New Kingdom Private Temple Statue, 2007; dies., Material Agency, 2009.

schichtliche Aspekte[77] oder Fragen der Rezeption dazu. Je nach der gewählten Fragestellung stehen zwar immer bestimmte Aspekte im Vordergrund, doch ist bei jeder Betrachtung das Wirken der jeweils anderen Faktoren zumindest im und als Hintergrund mit zu bedenken. Die ästhetische Funktion gehört jedenfalls zu den humanen Grundmustern der Weltwahrnehmung[78].

Dabei ist „Sehen“ offenkundig nur in unserer Alltagssprache ein einfacher Begriff[79]. Das Sehen ist nämlich eine ausgesprochen komplexe Fähigkeit mit ganz verschiedenen Ebenen, von der Physiologie über die Psychologie hin bis zur kulturellen und individuellen Sinngebung[80]. Für jede Erkenntnis ist die Rolle konkreter Seherfahrungen, die Geschichte des Sehens, die Bedeutung von Bildern und Sehen unhintergehbar[81]. Sie gehört konstitutiv zum menschlichen Wahrnehmungsapparat und bestimmt unsere Vorstellungen wesentlich. Dabei gilt im Grundsätzlichen M. MERLEAU-PONTYs *Dictum* „Schon die Wahrnehmung stilisiert“[82].

Wir können in einer Außenperspektive das Sehen z. B. als eine kulturelle Konvention oder aber als eine individuelle Leistung in den Blick nehmen[83]. Zudem bieten sich weitere Aspekte und natürlich verschiedene Mischungen der Perspektiven und der Fragestellungen (sowie selbstverständlich auch rekursive Zyklen[84]) an[85].

Von dem großen polnisch-englischen Erzähler JOSEPH CONRAD (alias KRZYSTOF KORZENIOWSKI) hören wir aus dem 19. Jh. n. Chr.:

---

77 Zu dieser Problematik vgl. etwa K. COONEY, The Cost of Death, 2007; mit anderer Perspektive: G. NEUNERT, Mein Grab, 2010, 138–141; außerdem: W. J. ELIAS, Coffin Inscriptions, 1993, 850–852. Einen anregenden Querschnitt durch die soziale Praxis von Kunst bietet für das Mittlere Reich S. QUIRKE, “Art”, 2003.

78 A. PORTMANN, Biologisches zur ästhetischen Erziehung, 1973.

79 Neben der bekannten Dichotomie Alltagssprache – Wissenschaftssprache gibt es als einen Zwischenbereich die *wissenschaftliche Alltagssprache* oder *alltägliche Wissenschaftssprache*, K. EHLICH, Alltägliche Wissenschaftssprache, 1998.

80 Hier genüge ein Hinweis auf Forschungsrichtungen wie die Neuroästhetik. In diesem Rahmen ist allerdings auch auf kritische Überlegungen zu mehr oder weniger naturwissenschaftlichen Erklärungsansätzen von „Kunst“ hinzuweisen, J. HYMAN, Art and Neuroscience, 2010.

81 Zu den zentralen Arbeiten gehört R. ARNHEIM, Kunst und Sehen, 1978; aus den daran anschließenden Arbeiten genüge hier ein Hinweis auf B. WALDENFELS, Phänomenologie der Aufmerksamkeit, 2004 und (aus einer dezidiert philosophischen Perspektive) R. KONERSMANN, Kritik des Sehens, 1997. Einen ägyptologischen Ansatz mit Schwerpunkt auf Problemen der Bild-Inszenierung bietet M. M. LUISELLI, Inszenierungen von Individualität, 2011.

82 Zuletzt zu dieser Problematik der Bedingungen von Wahrnehmung: B. WALDENFELS, Bildhaftes Sehen, 2010.

83 Hier genüge ein Hinweis auf J. W. V. GOETHEs viel zitierten, aber trotzdem nicht abgegriffenen Ausspruch: „Man sieht nur, was man weiß“.

84 H. R. MANTURANA, F. J. VARELA, Der Baum der Erkenntnis, 1987.

85 In der Verbindung von kunstgeschichtlichen und wahrnehmungspsychologischen Fragen bleibt bis heute bahnbrechend E. GOMBRICH, Art and Illusion, 1959.

> "My task (…) is to make you hear, to make you feel – and,
> above all, to make you see. That is all, and it is everything"[86].

Der (von Bonn aus gesehen) im nahen Köln lebende, aus Dresden stammende zeitgenössische Maler GERHARD RICHTER schrieb in *The Daily Practice of Painting*:

> "Picturing things, taking a view,
> is what makes us human.
> Art is making sense
> and giving shape to that sense"[87].

Mit diesen beiden poetisch-philosophischen Schlaglichtern aus Künstlersicht sind wichtige Aspekte des Sehens und entsprechend der Bilder pointiert herausgehoben, und sie eröffnen im Blick auf die jeweils spezielle kulturelle und individuelle Praxis lohnende Forschungsperspektiven.

Die neuere Forschung zur Bildlichkeit betont (ganz wie die Literaturwissenschaft und in einem gewissen methodischen Anschluss daran) die Bedeutung des Betrachters für die Konstitution des Werkes. Das Feld der Wirkungs- und der Rezeptionsästhetik wurde dabei vor einigen Jahrzehnten wesentlich von der Konstanzer Schule um ROBERT JAUSS und WOLFGANG ISER abgesteckt[88], während sie in der Kunstgeschichte vor allem WOLFGANG KEMP (wie WARBURG ebenfalls ein ehemaliger Bonner) vertritt[89]. Damit stellt sich auch im Blick auf die Bilder die Frage nach *empirischen Betrachtern* versus *Modell-Betrachtern*[90]. Die individuell konkreten empirischen Betrachter (die es vor Jahrhunderten im Niltal natürlich gab!) sind uns aus dem Alten Ägypten selbstverständlich kaum greifbar und wenn, dann höchstens durch von ihnen verfasste (dabei allerdings ausgesprochen stark formalisiert bleibende) Besucherinschriften in Gräbern und Tempeln[91] und nur sehr gelegentlich andere uns fassbare Rezeptionsspuren[92]. Demgegenüber können wir für die Modell-Betrachter sowohl durch werkimmanente Analysen als auch sozio-kulturelle Erwägungen zumindest begründete Vermutungen aufstellen.

---

86 J. CONRAD, The Nigger of the 'Narcissus', 1897, Vorwort.

87 G. RICHTER, The Daily Practice of Painting: Writings 1962–1993.

88 W. ISER, Der Akt des Lesens, 1976; H. R. JAUSS, Rezeption, Rezeptionsästhetik, 1992; R. WARNING (Hrsg.), Rezeptionsästhetik, 1994[4].

89 W. KEMP, Über Leerstellen, 1985.

90 So im Sinn von U. ECO, Lector in fabula, 1990.

91 Diese Texte wurden in einer noch nicht publizierten Berliner Dissertation von YASSER SABEK untersucht.

92 Ein interessanter Fall ist die Rezeption der Grabinschrift des Chety mehr als 1500 Jahre später und ihre Umsetzung in eine besondere bild-schriftliche Komposition; dazu mehr in Kap. I mit Fig. 43, 59 und 60.

Sehgewohnheiten sowie Zugänglichkeitsbedingungen in der altägyptischen Kultur gehören jedenfalls zum Kernfeld einer ägyptologisch-bildwissenschaftlich orientierten Forschung. Dabei ist es auch eine gar nicht geringe Frage, wie weit z. B. in der altägyptischen Kultur Gottheiten als Betrachter der Bilder und als Leser der Texte angenommen wurden[93]. Dies wird in der Ägyptologie insbesondere in bestimmten Extremfällen wie etwa den teilweise von den Siedlungen weit abgelegenen Felstempeln (etwa im Gebiet von Gebel es-Silsileh[94])[95] ohne ein festes Kultpersonal diskutiert (bzw. mitunter in der Forschung auch einfach nur *a priori* angesetzt). Allerdings bleibt es ein großes methodisches Problem, ob und wie weit wir in diesem Bereich tatsächlich über Vermutungen und Postulate hinauskommen können. Unwahrscheinlich ist eine solche Annahme zwar gewiss nicht, doch fehlen uns die textlichen Belege dafür weitestgehend. So muss z. B. offen bleiben, ob im Niltal konkret an Götter als spezifische Betrachter und Leser oder ob vielleicht eher abstrakter an eine Präsenz von Bild und Schrift *sub specie aeternitatis* gedacht wurde.

Die ägyptische Bild-„Kunst” wie auch die Architektur prägt eine Sequentialisierung des Blickes. Ein Modellfall dafür sind die überwiegend axial aufgebauten ägyptischen Tempel, und der Tempelplan etwa des Amun-Tempels von Luxor mit seinen beiden Hauptbauphasen in der XVIII. und der XIX. Dynastie zeigt beispielhaft den durch die architektonische Gestaltung gerichteten Weg vom Pylon über die Höfe bis in das Sanktuar (Fig. 4)[96].

---

93 Kritische Diskussion bei M. FITZENREITER, Texte im Verborgenen. (Un)Zugänglichkeit, Performanz und Emergenz religiöser Texte im Ägypten der pharaonischen Zeit, i. V. Dem Autor danke ich für die Übersendung des Manuskripts.

94 R. CAMINOS, T. G. H. JAMES, Gebel es-Silsilah, 1963; zur Interpretation: M. BOMMAS, Schrein unter, 2003.

95 Überblick: D. WILDUNG, Felstempel, 1977.

96 Übersicht zu ägyptischen Tempeln: D. ARNOLD, Die Tempel Ägyptens, 1992; konzentrierte Übersicht: R. GUNDLACH, Temples, 2001; einen Überblick zu dem hier stellvertretend abgebildeten Luxor-Tempel bietet D. ARNOLD, Lexikon der ägyptischen Baukunst, 1994, 142f. Dabei ist zu beachten, dass gerade die Tempel aus der Zeit vor dem Neuen Reich (und insbesondere vor dem Mittleren Reich) ein breiteres Formspektrum aufweisen, R. BUSSMANN, Die Provinztempel, 2010. Die Richtungsbezogenheit als ein Grundphänomen ägyptischer Raumgestaltung untersucht M. FITZENREITER, Richtungsbezüge, Teile I und II, 2003 und 2004. Das Prinzip des architektonisch inszenierten Weges als Charakteristikum der ägyptischen Tempel betonte bereits O. SPENGLER, Der Untergang, 1923, 241–245.

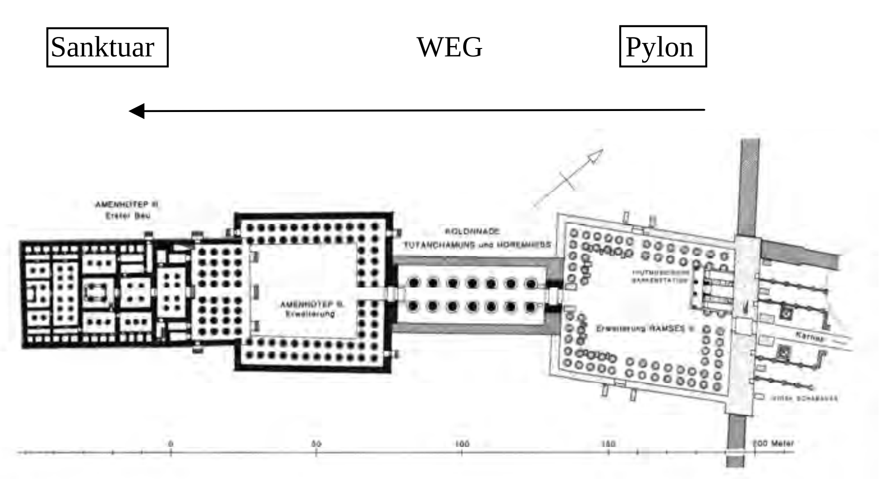


Fig. 4: Amun-Tempel von Luxor, Neues Reich; Grundplan.

Dabei ist grundsätzlich zu beachten, dass dieser Weg-Aspekt für das Kultbild und dessen Prozession galt, während die Priester sich in ihrer regulären Kultpraxis dem Sanktuar nur von der Seite her annäherten[97]. Hier zeigt sich eine elaborierte Bildtheologie und -praxis mit entsprechend differenzierten Zugängen (im wörtlichen und auch im übertragenen Sinn).

Mit der geometrischen Strukturierung des Raumes in der ägyptischen Kunst und speziell in der Plastik beschäftigten sich vor allem strukturalistische Ansätze der Kunstforschung[98]. Dabei ist in der Forschung zu Recht insbesondere auf die Einbindung von Statuen in autonome tektonische Teilräume (Fig. 5), die oft durch das feste orthogonale Raster von Basis und Rückenpfeiler geschaffen wurden, hingewiesen worden[99].

97 Die ausführlichsten Beschreibungen der priesterlichen Dienste kennen wir aus dem „Buch vom Tempel", einen Überblick bietet J. F. QUACK, Die Überlieferungsstruktur des Buches vom Tempel, 2005. Hier ist insbesondere an die an den Durchgängen zu sprechenden Reinheitseide zu erinnern, R. GRIESHAMMER, Zum „Sitz im Leben", 1974.

98 Dies war in der klassischen Archäologie eine Forschungsrichtung der ersten Hälfte des 20. Jhs., die in der zweiten Jahrhunderthälfte aus bestimmten historischen (und insbesondere wissenschaftsgeschichtlichen) Gründen ziemlich abbrach. Ausgesprochen innovativ war ein Aufsatz des klassischen Archäologen G. KRAHMER, Figur und Raum, 1931 (dichotomische Charakterisierung: Hypotaxe [„griechisch"] versus Parataxe [„ägyptisch"]); dazu kommen Arbeiten besonders von G. VON KASCHNITZ-WEINBERG, Kleine Schriften zur Struktur, 1965, und B. SCHWEITZER, Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, 1939. Eine neuere, wissenschaftsgeschichtlich orientierte Darstellung bietet M. BACHMANN, Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse, 1996. In der zweiten Hälfte des 20. Jhs. wurde diese Richtung der Forschung zwar kaum fortgeführt, aber diese kunsttheoretischen Ansätze bergen ein bisher noch wenig erschlossenes Potential für unser Verständnis der altägyptischen Kunst.

99 D. WILDUNG, Grundstrukturen der ägyptischen Kunst, 1986.

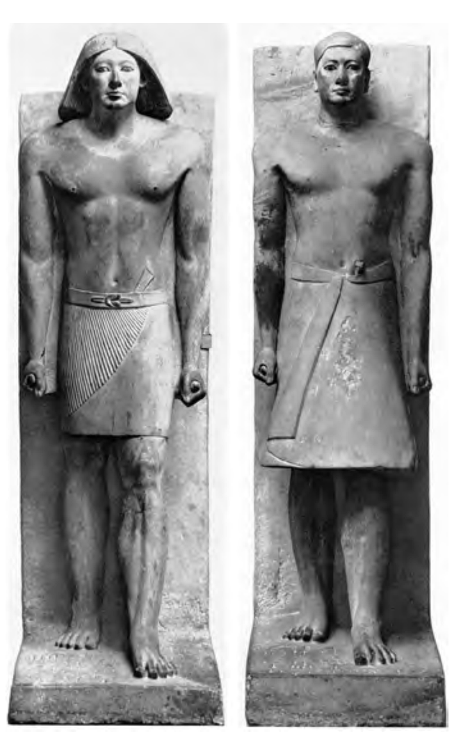


Fig. 5: Grab-Statuen des Ra-nefer aus dem Alten Reich.

Diese rechtwinklige Ver-Ortung der menschlichen Gestalt in dem in der Plastik als autonom gesetzten tektonischen Raum ist ein Charakteristikum der ägyptischen Kunst, das trotz des Überlieferungszufalls sogar einigermaßen deutlich historisiert werden kann. Ausgesprochen qualitätsvoll und aufwendig gearbeitete Plastiken wie der *Mac-Gregor-Man* (Fig. 107) oder die archaischen Min-Kolosse aus Koptos (Fig. 102) aus dem späten 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. zeigen dieses künstliche orthogonale Raster noch nicht[100], während wir es bei Statuen aus den Gräbern und Tempeln dann vom 3. Jt. v. Chr. an in der Regel bis in die Römerzeit (also über eine Dauer von etwa 3000 Jahren)[101] dargestellt finden[102]. Zu den frühen Belegen für

[100] Eine Art Übergangsstufe zeigt die Mantelstatue des sogenannten Stadtgottes (Fig. 112), die keinen Rückenpfeiler, aber eine runde Basis hat, Diskussion in Kap. II.a. Gerade aus dem frühen 3. Jt. v. Chr. kennen wir mehrere Beispiele für Statuen mit einer Basis aber ohne Rückenpfeiler.

[101] Zu den Ausnahmen gehören die sogenannten Dienerfiguren (Überblick bei J. H. BREASTED JR., Egyptian Servant Statues, 1948), doch liegt diesen Arbeits-Figuren eben in ihrer Bildfunktion ein anderes Personen-Verständnis zu Grunde, das entsprechend nach einem anderen Code ins Bild gesetzt wurde. Auch dies ist selbstverständlich nur eine Grundlinie, die im konkreten Einzelfall bei der Gestaltung Abweichungen erlaubte. So verkörpert die Leipziger Müllerin (J. H. BREASTED JR., Egyptian Servant Statues, 1948, pl. XVIII b) wohl die selbst arbeitende Hausherrin.

Rückenpfeiler gehören die als Bauplastik im sogenannten Heb-Sed-Hof im Grabbezirk fungierenden Statuen des Djoser (frühe III. Dynastie)[103], die in ganz unterschiedlichen Fertigungsstufen vorliegen (Fig. 6)[104] und insofern auch ein (bisher noch längst nicht ausgeschöpftes) Studienfeld für Werkverfahren ägyptischer Bildhauer[105] bieten.



Fig. 6: Statuen aus dem Djoser-Bezirk von Saqqara, frühe III. Dynastie.

Die Zeit des Königs Snofru (erster König der IV. Dynastie) kann als Übergang von der älteren Rückenplatte hin zu dem seit der IV. Dynastie gebräuchlichen Rückenpfeiler verstanden werden[106].

Die Darstellung der dreidimensionalen menschlichen Gestalt im Fadenkreuz von Basis und Rückenpfeiler korrespondiert in der zweidimensionalen Bilderwelt mit der Einführung der Standlinie für Figuren zu ihrer Verortung im Bild. Der externe Raum wurde auf den Statuen vorzüglich als Textträger verwendet, denn hier wurden die formelhaften Inschriften (etwa die *ḥtp-dj-nsw*-Formel) bis hin zu den individuelleren Selbst-Präsentationen (sog. Autobiographien[107]) angebracht (Fig. 7)[108].

---

102 Zu den frühesten Beispielen für eine Statuenbasis gehören der Pavian des Nar-me(he)r (Fig. 111) und die Statue des sogenannten Stadtgottes (Fig. 112).

103 Die Funktion der Statuen bedarf noch weiterer Diskussion. Wenn der Gott Osiris auch zu dieser Zeit inschriftlich noch nicht belegt ist, könnte es sich hier vielleicht dennoch um eine Art Proto-Osiris-Statuen des Königs (mehr dazu unten Kap. II, Falldiskussion 7) handeln. In Fragen der Interpretation besteht noch weiterer Diskussionsbedarf.

104 PKG 15, Abb. 16 a und S. 136; H. SOUROUZIAN, L'iconographie, 1995, 148f.

105 Eine klassische Studie zu dieser Problematik ist R. ANTHES, Werkverfahren, 1941.

106 M. EATON-KRAUSS, The Location, 2009.

107 Diskussion der terminologischen Problematik in L. MORENZ, Die Zeit der Regionen, 2010, 205–229.

108 M. EATON-KRAUSS, The Location, 2009.



Fig. 7: Gruppenstatue des Seneb und seiner Familie
mit Inschriften auf dem Sockel, Altes Reich.

Exkurs 1: Von Wollen und Wirklichkeit, Norm und Abweichung

Diese Gruppenstatue mit der Kernfamilie des Seneb (also Mann, Frau und Kinder) aus dem Alten Reich[109] bietet die künstlerisch herausragende Darstellung einer biologischen Besonderheit, nämlich die Hyposomie des Mannes[110]. Hier können wir ein kunstvolles Spiel mit bestimmten Bildkonventionen beobachten.

Der normalen Betrachtererwartung entspräche ein Ehepaar, das auf dem Block sitzt. Tatsächlich erfüllt dies auch die Figur der Frau, die ihren Mann

---

[109] In der Forschung bestehen zwei Datierungsansätze, entweder die IV./frühe V. oder in die VI. Dynastie (N. CHERPION [IV. Dyn.] versus Ausgräber H. JUNKER [VI. Dyn.]; dazu etwa B. V. BOTHMER, On Realism, 2004, 388, zu Fig. 25.25). Diese bisher in der Forschung nicht sicher entschiedene Problematik muss uns hier nicht weiter beschäftigen.

[110] Zu dem Thema Hyposomie in der altägyptischen Kultur liegt eine Monographie vor: V. DASEN, Dwarfs, 1993. Dazu kommen neuere Funde wie die 13 archaischen Beinfigürchen aus Tell el-Farcha, K. M. CIAŁOWICZ, Protodynastic and Early Dynastic Figurines, 2011, 58–60. Interessant ist dabei auch ein Vergleich mit den Darstellungen des Seneb im Flachbild, wo die Hyposomie ebenso dargestellt ist, wobei hier die Kleinheit der Gliedmaßen im Verhältnis zum Oberkörper auffällt; vgl. zuletzt A. WOODS, A Date, 2010.

umarmt, genau. Ganz anders ist die Darstellung von Seneb selbst. Seine Armhaltung zeigt in der Betonung der Hände bereits die Hyposomie des Mannes. Noch deutlicher wird dieser Aspekt im Blick auf die Gesamtfigur. Seneb sitzt nämlich im Schneidersitz auf dem Block. Die Stelle, an der seine Beine zu erwarten wären, wird genau durch die rundplastische Wiedergabe von Figuren seines Sohnes und seiner Tochter gefüllt. So wurde eine bildhaft stimmige Komposition mit ästhetischem Anspruch und einem zugleich besonderen Wirklichkeitsbezug geschaffen. Hier wurde also eine künstlerische Auseinandersetzung mit persönlicher Identität zu besonderer bildlicher Form verdichtet[111].

Wir können in der ägyptischen Kunst grundsätzlich zwei Pole des Umgangs mit Abweichungen von der Norm unterscheiden:

a) Einfaches Ignorieren der äußeren Wirklichkeit[112]
b) Spezielle bildpoetische Reaktionen auf besondere natürliche Gegebenheiten.

Eine spezifische künstlerische Reaktion auf besondere natürliche Gegebenheiten bietet eben die Gruppenstatue des Seneb.

Aus einer Jahrhunderte späteren Zeit der ägyptischen Geschichte kennen wir einen ähnlichen Fall. Der jung gestorbene Pharao Tut-anch-amun litt offenbar unter Knochenfraß, besonders im linken Fuß[113], und er war entsprechend in seinem tatsächlichen physischen Bewegungsspielraum stark eingeschränkt. In den meisten bildlichen Darstellungen wurde diese biologische Gegebenheit allerdings zugunsten traditioneller Bildformeln einfach ignoriert, doch fand es vermutlich einen besonderen, künstlerisch faszinierenden Ausdruck in dem Relief mit der Szene des sogenannten *Spaziergangs im Garten* (Fig. 8)[114].

[111] Zur Problematik der Darstellung von irgendwelchen Besonderheiten in der ägyptischen Kunst genüge ein Hinweis auf H. ALTENMÜLLER, Fragen zur Ikonographie des Grabherren, 1995, und B. V. BOTHMER, On Realism, 2004. BOTHMER verwendete den vielschichtig schillernden Begriff „Realismus“ ohne stärkere philosophische Konnotationen (vgl. etwa J. HYMAN, On Realism, 2005) eher in einem alltagssprachlichen Sinn. Dies mag zunächst einmal genügen, doch sollte wenigstens die Problematik bewusst sein.

[112] Diese Darstellungsweise ist bekanntlich ein elementares Problem für unseren Umgang mit historischen Informationen, M. FITZENREITER (Hrsg.), Das Ereignis, 2009, passim. Bei der Norm entsprechenden Darstellungen kann man ohne weitere Kontrollinstanzen nie sicher wissen, inwieweit sie vielleicht einfach nur der Konvention geschuldet eine gegebene Wirklichkeit manipulieren.

[113] Z. HAWASS et alii, Ancestry, 2010, 644f.

[114] Für diesen Hinweis danke ich ANDREAS BLASIUS herzlich. Aus der Fülle der Literatur genüge hier ein Hinweis auf PKG 15, Abb. 300 und S. 322 sowie zuletzt umfassend R. KRAUSS, Der Berliner „Spaziergang im Garten“, 2009.



Fig. 8: Flachrelief *Spaziergang im Garten*:
Tut-anch-amun und seine Gemahlin.

Hier verweist die Figur des scheinbar so lässig mit eingezogenem linken (!) Bein auf den Stock gelehnten König[115] zwar durchaus auf seinen physischen Defekt, allerdings in einer Form, die diesen gerade nicht bloßstellt, sondern vielmehr künstlerisch gestaltet. Tatsächlich ist bisher noch nicht recht klar, wofür dieses Steinrelief mit der signifikanten Absenz von Hieroglyphen einmal diente[116].

In den beiden besprochenen Fällen wurde eine besondere Herausforderung in der Bildgestaltung aufgegriffen und figurativ in Szene gesetzt. Im genaueren und gerade im historisch kontextualisierenden Blick erweisen sich also diese beiden Jahrhunderte auseinander liegenden Darstellungen als Sternstunden der ägyptischen Kunst. Im Gegensatz dazu kann ein körperliches Gebrechen seinerseits wieder zu einem ikonographischen Topos werden, wie wir dies insbesondere von der Darstellung von Blindheit bei Harfenspielern (belegt seit dem Neuen Reich, vgl. unten Fig. 29a) kennen.

---

[115] Tatsächlich wurden denn auch im Grab dieses Herrschers bemerkenswert viele Stöcke gefunden.

[116] Ein möglicher Fälschungsverdacht (R. KRAUSS, Der Berliner „Spaziergang im Garten", 2009) wird dadurch ausgeräumt, dass zur Zeit des ersten Bekanntwerden dieses Objektes im Jahre 1900 nicht bekannt war, dass Tut-anch-amun unter Knochenfraß im linken Fuß litt. Zwar wird in der Ägyptologie die Identität der dargestellten Figuren diskutiert (vgl. wiederum R. KRAUSS, Der Berliner „Spaziergang im Garten", 2009), doch spricht gerade die besondere Haltung für Tut-anch-amun. Als Parallele für ein sogar deutlich als ausgemergelt-krank dargestelltes Bein ist auf die Stele des Roma (Kopenhagen, AEIN 134) hinzuweisen, die aus der Zeit von Amen-hotep III. stammt. An solche Vor-Bilder konnte der „Spaziergang im Garten" anschliessen.

Ende des Exkurses

Zu den stilistischen Mitteln bei der Sequentialisierung des Blickes gehört die Einteilung eines großen Bildes in mehrere Register. Dabei wurden als ein in der Bildfläche Ordnung stiftendes Mittel Registerlinien verwendet, und zwar im Niltal bereits seit dem 4. Jt. v. Chr.[117]. Einer der frühesten Belege dafür ist ein beinernes Täfelchen (hatte eine Funktion als Warenetikett, Fig. 9), das aus dem protodynastischen Grab U-j in der archaischen Elite-Nekropole von Abydos (um 3200 v. Chr.) stammt[118].




Fig. 9: Beinernes Warenetikett Abydos U-j 78.

Auf diesem beinernen Warenetikett steht das den Herrschernamen kodierende, bisher in der Forschung noch nicht recht bestimmte Großtier[119] auf einer Standlinie, und eben diese Gestaltung verleiht dem Schriftzeichen seine besondere Ikonizität. Darin zeigen sich die im Zeichenstatus offenen Grenzen zwischen Bild und Schrift beispielhaft.

Tatsächlich handelt es sich im Blick auf die Details wohl um ein bildlich sogar bemerkenswert genau charakterisiertes Nashorn. Neben dem großen Horn, dem kurzen Schwanz und der Gestaltung der Füße sprechen dafür auch besonders die beiden markanten Hautfalten. Diese Darstellung erinnert insbesondere an das Panzernashorn[120], wie es etwa der berühmte Stich

[117] Bildwerke aus der Zeit der Regionen sind dann Jahrhunderte nach dieser Entwicklung teilweise markant ohne Registerlinie gestaltet (L. MORENZ, Die Zeit der Regionen, 2010, 251f.). Dieses Phänomen könnte so interpretiert werden, dass die Bildgestaltung mit Registerlinien vorzüglich ein Phänomen der *hohen Kultur* war, während die Bildkompositionen ohne Registerlinie kunstsoziologisch eher als ein Phänomen der *Volkskultur* erklärt werden können. Solche sozialgeschichtlichen Verortungen zeigen selbstverständlich nur Tendenzen an, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

[118] G. DREYER, Umm el Qaab, 1998, 123. Tatsächlich sind Rücken- und Kopfgestaltung doch deutlich anders als bei dem Etikett U-j 79, wo auch m. E. eine Hyäne zu erkennen ist.

[119] G. DREYER, Umm el-Qaab, 1998, 123, sprach von *Hyäne mit aufgestelltem Ohr,* doch passt diese Bestimmung nicht zu der Darstellung.

[120] Das Horn wird durch seine Größe als besonders markant betont, wie wir dies etwa von verschiedenen Darstellungen auf Felsbildern kennen, L. STÖRK, Die Nashörner, 1977, 171–178.

ALBRECHT DÜRERS aus dem Jahre 1515[121] zeigt (Fig. 10b)[122], wobei wir auch an Parallelen unter den Industal-Siegeln des 3. Jt. v. Chr. (Fig. 10d) denken können.

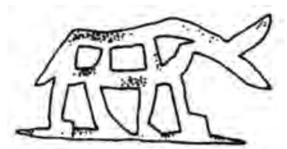





Fig. 10a–d: Nashorn-Darstellungen im Lauf der Jahrtausende: archaisches Abydos-Etikett, Dürer-Stich, moderne Fotografie; Industal-Siegel H-9 aus Harappa.

Wir müssen bei der frühen Hieroglyphe allerdings keineswegs spezifisch an das Panzernashorn (*Rhinocreos unicornis*) denken, sondern können auch das geo-zoologisch besser passende, weil in Afrika verbreitete Breitmaulnashorn (*Ceratotherium Simum*) in Erwägung ziehen[123]. Die hohe Bedeutung von Nashörnern in der proto- und frühdynastischen Zeit Ägyptens zeigt sich vermutlich auch in der Stilisierung des sogenannten Zeltheiligtums[124] als dem Sakralbau von Hierakonpolis (*pr-wr*)[125]. Dafür kennen wir zahlreiche Darstellungen von der 0. bis zur II. Dynastie (Fig. 11)[126].



Fig. 11: Das *pr-wr* von Hierakonpolis.

Außerdem kann das hieroglyphische Sopdu-Zeichen ( ) in seiner primären Referenz als ein buchstäbliches Nas-Horn interpretiert werden[127]. In diesem

[121] Aus der europäischen Kunstgeschichte ist etwa auch an RAFFAELS berühmte Darstellung eines Elefanten zu erinnern.

[122] Für diesen Hinweis danke ich T. GLÜCK.

[123] L. STÖRK, Die Nashörner, 1977, 51. In Afrika lebt auch das weiter verbreitete Spitzmaulnashorn (*Diceros bicornis*), und auch dies könnte als Referent des bildhaften Zeichens in Frage kommen.

[124] Ein Nashorn als Vor-Bild des *pr-wr* wird seit H. RICKE, Bemerkungen, 1950, mehrfach in der Forschung angesetzt, etwa H. W. MÜLLER, Gedanken zur Entstehung, 1985, 8.

[125] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 90–92.

[126] Eine repräsentative Auswahl bietet P. KAPLONY, IÄF III, 1963, Abb. 137–173. Dazu kommen neue Funde, insbesondere aus der Nekropole von Abydos.

[127] Ausführlich dazu: L. MORENZ, Kultur- und mediengeschichtliche Essays, i. Dr., Kap. IV. 6: Mafdet und Sopdu. Die Prägung neuer Göttergestalten im theo-politischen Diskurs der frühdynastischen Zeit.

Sinn ist auf die zwei im Grab des Königs Acha (frühe I. Dynastie) gefundenen, aus Ton geformten, spitzen Gegenstände hinzuweisen. Diese Objekte bestimmte LUDWIG KEIMER nämlich bereits vor Jahrzehnten überzeugend als Nachbildungen von Rhinozeroshörnern[128]. Sie können als herrscherliche Machtsymbole interpretiert werden, die als ein zum bildhaften Objekt verdichteter Formausdruck in das ganze symbolische Ausdrucksrepertoire der Inszenierung royaler Aggressivitätspotenz des proto- und frühdynastischen Königtums passen. In dieser Funktion gingen sie vermutlich auch in das Repertoire der Hieroglyphenschrift ein, doch wurde die Zeichenform im Lauf der Zeit als ein *spitzer* (ägyptischer Begriff: *spd*) Dorn reinterpretiert. Die primäre frühdynastische Symbolik der SPITZEN geriet in der Geschichte allmählich in Vergessenheit[129], doch war die Form mindestens seit der II. Dynastie in den „spitzen" (= kämpferischen) Gott Sopdu und seine Namensschreibung eingeflossen. Im langen Lauf der ägyptischen Schriftgeschichte wurden dann in diversen *creative misreadings* verschiedene (hier nicht weiter zu diskutierende) Bedeutungen an die Wurzel angelagert.

In der späteren ägyptischen Geschichte wurde nach der starken Präsenz in der proto- und frühdynastischen Zeit bei dem Nashorn der Aspekt des exotischen Wundertiers betont, insbesondere auf dem Pylon des Month-Tempels von Armant[130]. Dort stehen dem eindrücklichen Bild des Nashorns aus der XVIII. Dynastie sogar konkret ganz spezifische Maßangaben beigeschrieben[131], die seine Gestalt vermessen (Fig. 12).

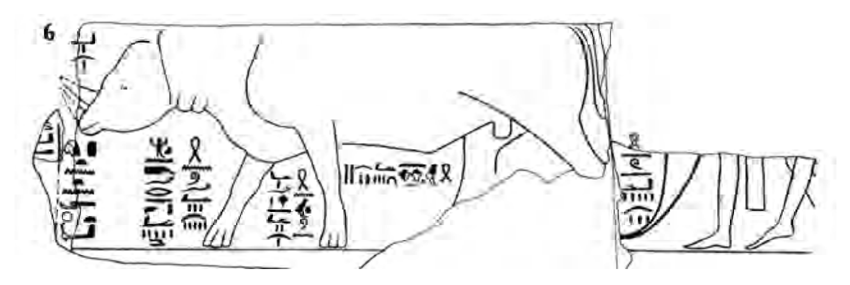


Fig. 12: Nashorndarstellung an dem Tempelpylon von Armant, XVIII. Dynastie.

[128] W. B. EMERY, Hor-aha, 1939, pl. 16B, 17A und B; L. KEIMER, Note sur les rhinocéros, 1948, 48.

[129] Diese Entwicklung dürfte wesentlich damit zusammenhängen, dass ähnlich wie die Giraffe oder der Elefant auch das Nashorn in dynastischer Zeit weiter aus dem Gesichtskreis der Ägypter verschwand, P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005, 186–188.

[130] Für eine Datierung in die Zeit von Amen-hotep II. votierte L. STÖRK, Die Nashörner, 1977, 286–296.

[131] Dabei ist auch der Schriftrichtungswechsel zu beachten. Die titelhafte Feldzugsangabe ist rechtsläufig, während die Maßangaben im unteren Teil des Nashorns sämtlich linksläufig sind. Hiermit werden sie von dem Haupttext etwas abgesetzt. Zugleich ist aber die Maßangabe oberhalb des Tiermauls gleich der Hauptinschrift rechtsläufig.

Durch die Beischrift wird diese Nashorndarstellung typologisch zu einem besonderen Lehrbild bzw. Bestimmungsbild, wobei zum Gesamttext „Nashorn“ sowohl die bildliche Darstellung als auch die Beischrift einander ergänzende Informationen liefern[132]. Bei dem Bild auf dem Tempelpylon wird mit den spezifischen Maßangaben offenbar besonderer Wert auf eine möglichst exakte Bestimmung des Tieres gelegt, und dafür wurde eine besondere Bild-Schrift-Komposition geschaffen, die wir typologisch am besten als ein (mehr oder weniger) lehrhaftes Bestimmungsbild[133] bezeichnen können.

Dabei ist im Vergleich bemerkenswert, dass im *botanischen Bilder-Garten* von Thutmosis III. (XVIII. Dynastie) im Amun-Tempel von Karnak[134] den Pflanzen und Tieren keine Namen oder gar Zahlenangaben beigeschrieben stehen (Fig. 13). Die Pflanzen und Tiere wirken hier in ihrer schieren Bildlichkeit[135], doch wurden sie am Eingang zu dem Raum mit einer Inschrift textlich verortet. Hier lesen wir in einer kurz gefassten, einkolumnigen Türinschrift:

> „Jahr 25 unter der Majestät des Doppelkönigs *Men-cheper-re* der ewig lebt. Pflanzen, die seine Majestät fand (*gmj*)[136] in dem Fremd-/Bergland Retjenu“[137].

Mit dieser Komposition wird also der Herkunftsraum abgesteckt und dann die Levante in Bezug auf ihre besondere Flora und Fauna bildhaft inventarisiert[138].

---

132 L. MORENZ, Das vermessene Nashorn. Die Monumentalisierung eines lehrhaften Bestimmungsbildes, i. Dr.

133 Vergleichend können wir am ehesten an die Darstellung geometrischer Figuren im Zusammenspiel mit der schriftlichen Notation wie in dem bekannten mathematischen pRhind denken.

134 N. BEAUX, Le cabinet, 1990.

135 Einige Bilder, insbesondere der fliegende dargestellte Falke (Fig. 18, unteres Register, etwa in der Mitte), könnten eine höhere Symbolik aufweisen, und in diesem Fall mag der fliegende Falke an den Herrscher denken lassen.

136 Dem Akt des Findens wurde in der ägyptischen Kultur eine hohe Bedeutung zugeschrieben. In diesem Sinn ist etwa auf die auf einer fossilen Versteinerung aufgeschriebene Findeformel hinzuweisen, L. MORENZ, Frühe Spuren vom Sammeln, 2011.

137 Die Inschrift am zweiten Eingang in den Raum ist etwas ausführlicher gehalten, N. BEAUX, Le cabinet, 1990, 41–45.

138 Tatsächlich fragt sich, ob diese *Exotica* auch in einer Art Triumphzug nach Ägypten mitgenommen wurden und/oder ob Künstler (etwa im Sinn von Napoleons Ägypten-Expedition) den Herrscher auf seinen Feldzügen in die Levante begleiteten. In diesem Sinn wäre kulturvergleichend aus der europäischen Kunstgeschichte etwa auf LUCAS CRANACH zu verweisen, der seinen Fürsten mehrfach auf der Jagd begleitete; H. WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Jagd, 2011. Zum Vergleich ist auch auf die von den Neuassysrern im Jahre 664 v. Chr. erbeuteten Affenarten hinzuweisen, F. BREYER, Tanutamani, 2003, 316–327.



Fig. 13: *Bilder-Garten* von Thutmosis III. aus dem „Ach-menu“

Hier werden der Reichtum und die Buntheit der Pflanzenwelt zur Schau gestellt. Einen sehr frühen Vorläufer bietet die archaische Buto-Palette mit der Darstellung von Bäumen in dem untersten Beuteregister[139]. Allerdings wird hier nicht die Vielfalt der Flora und Fauna, sondern die Kriegsbeute in Szene gesetzt.

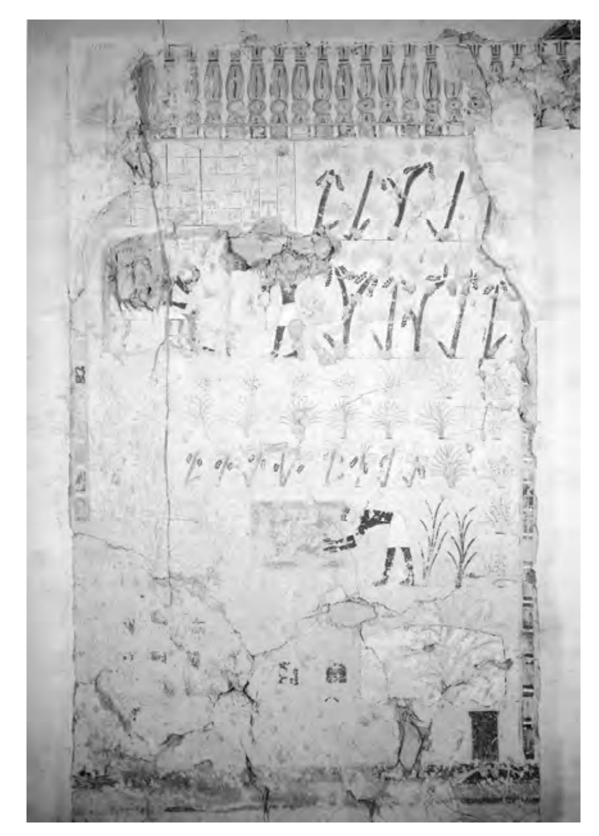
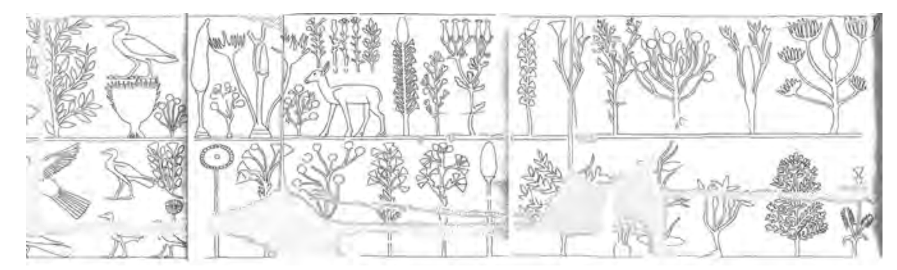


Fig. 14: Wandmalerei des NR aus dem Grab des Inene (TT 81).

---

[139] H. ASSELBERGHS, Chaos, 1961, 164f.; zuletzt R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 91–96.



im Amuntempel von Karnak, Eingangsbild mit titelhafter Inschrift.

Tatsächlich können wir aber annehmen, dass in den mutmaßlichen (aber uns nicht erhaltenen) Vorlagepapyri solche im Ach-menu fehlende Angaben durchaus notiert wurden. Ein diesbezüglich interessantes Beispiel liefert das (thebanische) Grab des Inene aus dem Neuen Reich (TT 81), in dem der Pflanzenbestand des Gartens oberhalb der Darstellung in einer Namensliste aufgeführt ist[140] (Fig. 14).

Demgegenüber kennen wir aus dem späten 3. Jt. v. Chr. aus dem Grab des Anchtifi von Hefat eine Darstellung verschiedenster Fische[141], mit der die Vorstellung nilotischer Fülle evoziert wird (Ausschnitt daraus unten Fig. 40), und diese außerordentlich differenziert wiedergegebenen Fische[142] blieben auf dieser Grabwand des lokalen Potentaten sämtlich ohne Beischrift.

Jedenfalls ist die Monumentalisierung des *lehrhaften Bestimmungsbildes* des Nashorns im Tempel von Armant aus dem Neuen Reich ein besonderer Akt einer spezifischen Wissens-Inszenierung und der besonderen Präsentation vor Gott und den Menschen.

Für das Verhältnis von Bild und Schrift bemerkenswert ist ein Felsbild mit einer Drei-Figuren-Gruppe aus dem Türkisabbaugebiet von Maghara im Südwest-Sinai aus dem Alten Reich (Taf. III b). [143]

Hier steht auf dem offenbar bewusst etwas überdimensionierten Prunkschurz des *Jdw* in einer ganz ungewöhnlichen Kombination von Bild und Schrift die Materialangabe (*j*)*dmj* (= ein feines und ausgesprochen wertvolles Byssosgewebe), und eben damit wird die herausragende Stoffqualität in Szene gesetzt[144]. So wird im Zusammenspiel von Bild und Schrift in der Darstellung Prestige generiert und ausgedrückt.

---

[140] E. DZIOBEK, Das Grab des Ineni, 1992.

[141] J. VANDIER, Mo^{c}alla, 1950, großes Wandbild.

[142] Zoologische Bestimmungen bei J. VANDIER, Mo^{c}alla, 1950, 142. Ähnliche Darstellungen kennen wir aus einigen Gräbern des Alten Reiches in Saqqara (etwa: Tji, Mereruka, Nianchchnum und Chnumhotep), D. SAHRHAGE, Fischfang, 1998, Abb. 7,8, 19, 20, 27, Taf. 8, 9 und 14. Auch in diesem Fall steht die Grabdekoration des Anchtifi deutlich in einer AR-Tradition.

[143] Eigene Fotografie, dazu die Umzeichnung aus E. EDEL, Beiträge, 1983, Abb. 2 (hier fehlt das rechts von *ṯs.t* m. E. noch deutlich zu erkennende *ḥr*).

[144] E. EDEL, Beiträge, 1983, 163–165.

Auch der (in der bisherigen Literatur noch völlig unbeachtete) Anbringungsort dieser Szene ist bemerkenswert. Anders als alle anderen bekannten ägyptischen Felsbilder im Sinai befindet sich dieses nämlich nicht an der senkrechten Seite einer Felswand, sondern die Bild-Schrift-Komposition ist vielmehr gleichsam wie ein Teppich auf dem Boden ausgerollt[145] (Taf. IV a).

Durch seine Positionierung ist dieses Bild aus Maghara tatsächlich nur beim Laufen auf dem Weg und nicht etwa aus der Ferne erkennbar. Wahrscheinlich sollte in Bild und Schrift eben das Ende des Weges oberhalb des Wadi-Eingangs effektvoll markiert werden, und vermutlich können wir hier eine zur Bildformel geronnene Einweihungszeremonie erkennen. Hinzu kommt, dass oberhalb dieses Bildes mutmaßlich noch das in den Fels eingetiefte große Zeichen einer Opfermatte (𓊵) zu erkennen ist[146], das auf den besonderen sakralen Charakter dieser Örtlichkeit verweist. Im Blick auf die naturräumlichen Bedingungen ist in Rechnung zu stellen, dass dieser Weg eben zu einem besonderen Platz oberhalb des Wadi-Eingangs führte, und eben dort könnte eine Art Einweihung (*ṯz.t*) von Expeditionsteilnehmern stattgefunden haben[147].

Vielleicht erklärt die oben besprochene stark figürliche Wiedergabe des Tierkörpers auf dem archaischen Warenetikett Abydos U-j 78 (oben Fig. 9) die Verwendung der Standlinie, die unter den zahlreichen Warenetiketten aus diesem Grab Abydos U-j singulär ist. Nur auf den ersten Blick vergleichbar ist die Darstellung auf den Etiketten Abydos U-j 142 und 143[148]. Hier ist die Linie unterhalb der Schlangenlinie nämlich nicht etwa als eine einfache Standlinie zu erklären, sondern vermutlich handelt es sich dabei um eine Darstellung der Erde[149]. Möglicherweise soll diese Gestaltung bei dem Etikett U-j 78 sogar ein Landschaftselement (den Flussufer-Bereich) andeuten und würde dann in semantischer Parallele zu dem Monogramm ELEFANT-AUF-BERG (= „Elephantine“[150], so auf dem Etikett Abydos U-j 59, Fig. 15) stehen.

---

[145] Während wir diese Art von Felsbildplatzierung aus der ägyptischen Kultur kaum kennen, war Draufsichtigkeit bei Felsbildern etwa im neolithischen Skandinavien üblich. Zudem ist auf die in vielen Kulturen belegten Fußumrisse (für Ägypten zuletzt F. FÖRSTER, Der Abu Ballas-Weg, 2011, 246 und Abb. 239) zu verweisen, die häufig in Draufsicht auf dem Boden wiedergegeben sind. Im Rahmen der ägyptischen Darstellungskonventionen bietet das Felsbild des *Jdw* jedenfalls etwas Besonderes.

[146] Eine genaue Aufnahme steht noch aus, doch war das Zeichen vor Ort deutlich zu erkennen.

[147] E. EDEL, Beiträge, 1983, 165, wollte in dem Bild einen *Familienausflug* erkennen, was die ägyptischen Darstellungskonventionen solcher Expeditionstexte stark brechen würde. Tatsächlich aber sollte vor der Frauenfigur nicht nur *ṯz.t* gelesen werden, sondern davor steht noch ein in den Stein eingetieftes *ḥr*-Gesicht. Demnach handelt es sich nicht um einen Eigennamen, sondern wir können hierin die verbale Beschreibung der dargestellten Zeremonie erkennen und lesen: „beim Verknüpfen“. Eine genauere Diskussion muss allerdings einem anderen Ort vorbehalten bleiben.

[148] G. DREYER, Umm el Qaab I, 1998, 119f.

[149] Diskussion in Kap. IIIb mit Fig. 153.

[150] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 75f.



Fig. 15: Etikett Abydos U-j 59.

Vordergründig handelt es sich bei der besprochenen Nashorndarstellung aber jedenfalls um eine Standlinie. In jedem Fall zeigen die beiden Schriftzeichen Elefant und Nashorn in ihrer deutlichen Figurativität eine stilistisch ausgeprägte Form der Tierdarstellung[151].

Wie auf einer ganzen Gruppe dieser Warenetiketten steht zuerst der Herrschertitel *wr* – „der Große“ –, verkörpert in einer Rebusschreibung durch das Schwalbenzeichen auf der Standarte[152] ( ), und dieser wird von dem den Namen verkörpernden Schriftzeichen GROSSTIER[153] gefolgt, hier: . Trotz ihrer ausgeprägten Figurativität (*äußere Form*) und dem hohen Ikonizitätsgrad (*innere Form*)[154] weisen diese Zeichen eine hohe Lesbarkeit auf und können entsprechend bereits als *Schrift im engeren Sinn*[155] verstanden werden.

Auf einem weiteren Täfelchen aus dieser Zeit, das bereits aus den Grabungen W. M. F. PETRIEs in Abydos stammt und das jedenfalls keinen ganz gesicherten Fundort in der archaischen Nekropole hat[156], können wir wohl ebenfalls ein Nashorn erkennen (Fig. 16).



Fig. 16: Archaisches Warentäfelchen aus Abydos, Philadelphia E 9395.

---

[151] P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005, 134–136 und 248–263.

[152] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 80–85.

[153] Zu diesen Namensbildungen der frühen Herrschernamen mit Respekt heischenden Tieren vgl. L. MORENZ, Zoophore Herrschernamen, 2005.

[154] Auf die Bedeutung einer Unterscheidung von Figurativität versus Ikonizität wies P. VERNUS mehrfach hin, zuletzt bei dem Workshop *Niltal und Zweistromland*, Bonn, Mai 2011 (Tagungsband, i. V.).

[155] L. MORENZ, Kultur- und mediengeschichtliche Essays, i. Dr., Einleitung.

[156] G. DREYER, Umm el-Qaab I, 1998, 134 sub X 184.

Bei diesem Tierkörper ist wiederum auf die beiden markanten Hautfalten hinzuweisen, und Nashörner wurden sowohl mit einem als auch mit zwei Hörnern dargestellt[157]. Somit erkenne ich auf diesem Etikett ein NASHORN über dem Zeichen des als Tier stilisierten sogenannten *oberägyptischen Reichsheiligtums* (*pr-wr*, *sign-list* O19), was (wie bereits oben gesagt) vermutlich selbst in seiner Bildsymbolik auf ein Nashorn als Vor-Bild zurückgeführt werden kann. Diese Inschrift bietet also eine Kombination von mutmaßlichem Herrschernamen NASHORN und dem Sakralbau (womöglich einer Verbindung aus Palast und Tempel) von Hierakonpolis[158]. In unserem Rahmen ist vergleichend vor allem auch zu vermerken, dass im Unterschied zu dem des Täfelchens U-j 78 auf diesem Täfelchen das Nashorn ohne eine eigene Standlinie dargestellt ist.

Eben diese Gestaltung des Schriftzeichens NASHORN mit einer eigenen Standlinie bei U-j 78 ist unter den bekannten frühen Schrift-Täfelchen aus Abydos außergewöhnlich und steht für die hohe Figurativität dieses Schriftzeichens. Vermutlich wurde dieses grafische Ordnungsmuster zunächst für Bilder erfunden und dann wie hier gelegentlich auch auf bildhafte Schriftzeichen mit einem hohen Figurativitätsgrad übertragen.

In etwas späterer Zeit dienten dann Linien im Schrift-Bild als Begrenzungen von Zeilen bzw. Kolumnen der Schaffung von Ordnung und Übersichtlichkeit. Hier genüge ein Hinweis auf den jedenfalls in der bisherigen Überlieferung ersten bekannten komplexen narrativen Text der Weltgeschichte, der vom Schrein des Königs Djoser (dem ersten Herrscher der III. Dynastie) aus dem Sakralzentrum Heliopolis[159] stammt (Fig. 17)[160].

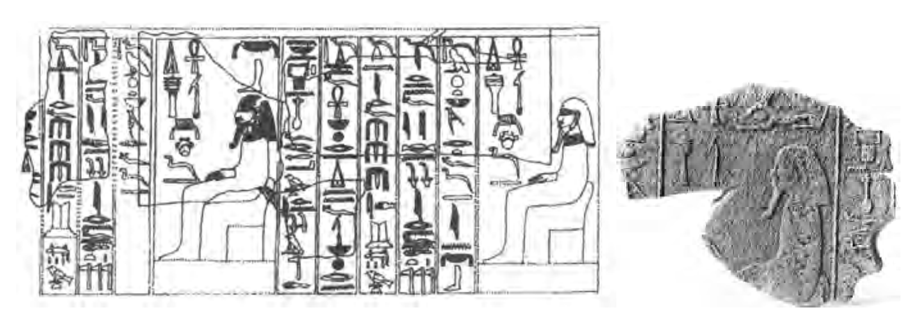


Fig. 17: Text-Bild-Komposition vom Schrein des Djoser (Rekonstruktionsvorschlag MORENZ), dazu: Fragment mit Figur des Gottes Seth.

[157] L. STÖRK, Die Nashörner, 1977, passim. Die Identifikation dieses Zeichens als Nilpferd (so I. REGULSKI, A Palaeographic Study, 2010, 106 und 386, sub E 25) oder als Elefant (so G. DREYER, Umm el-Qaab I, 1998, 134 sub X 184) scheint mir weniger plausibel. Eine gewisse Bestimmungsunsicherheit bleibt allerdings weiterhin bestehen.

[158] Wenn die Interpretation auch nicht völlig abzusichern ist, können wir den Mann namens NASHORN mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zu den Herrschern mit den mit einer Tierbezeichnung gebildeten Namen zählen (L. MORENZ, Zoophore Herrschernamen, 2005) und als einen Herrscher von Hierakonpolis ansprechen.

[159] Zu diesem für die ägyptische Theologie wichtigen Ort vgl. D. RAUE, Heliopolis, 1999.

[160] Ausführliche Diskussion der Text-Bild-Komposition in: L. MORENZ, Wie die Schrift, 2007.

Auf diesem Relief sind mehrere Götter in gleicher Art dargestellt. Die für jede Gottheit gleich gehaltene fünfkolumnige Inschrift bietet eine an den König adressierte Götterrede. Wenn hier die Hieroglyphen auch ein leichtes Übergewicht über die Bildfiguren aufweisen, liegt mit diesem Relief doch eine deutlich bimedial konzipierte Textlichkeit vor. Zwar sind die Bereiche Bild und Schrift klar voneinander getrennt, und doch spielt die Intermedialität hier eine hohe Rolle.

Tatsächlich zeigen die frühen Inschriften[161] eher lockere Zeichenabfolgen, während die Markierung mit Linien als ein grafisches Mittel zur Sequentialisierung der Zeichen der grafischen Ordnung dient. Somit handelt es sich um ein besonderes formales Element der Textualität, das vermutlich aus der Bild- in die Schriftwelt übernommen wurde.

Ein relativ frühes Beispiel aus der Bilderwelt für Ordnung stiftende Linien bietet der reliefierte Elfenbeinzylinder des Königs Nar-me(he)r[162] aus dem Anfang des 3. Jts. v. Chr.[163] (Fig. 18).



Fig. 18: Elfenbeinzylinder des Nar-me(he)r.

Auf dieser kleinen Bildfläche ist die prägnante Bildformel *Erschlagen der Feinde*[164] in einer spezifischen Form gezeigt. Dabei agiert der hier als Schriftzeichen zugleich anthropomorphisierte Königsname WELS (dem Fisch angefügte menschliche Arme, die einen großen Stock[165] halten[166]) –

[161] Sammlung: P. KAPLONY, IÄF, 1963.

[162] L. MORENZ, Gegner, 2002.

[163] Eine Feindatierung innerhalb der Regierungszeit des Nar-me(he)r ist zumindest bisher nicht sicher möglich. Nar-me(he)r ist der erste bekannte zweigliedrige Königsname aus dem Niltal. Somit kann *me(he)r* vermutlich als ein Epitheton verstanden werden, das dieser Herrscher zu einem bestimmten Zeitpunkt annahm, um einen bestimmten Sieg zu feiern und/oder damit einen besonderen ideologischen Anspruch auszudrücken.

[164] S. SCHOSKE, Das Erschlagen, 1982/1995.

[165] Vergleichbare Stöcke trägt auch das auf der Keule des Nar-me(he)r dargestellte Königsgefolge (Fig. 116), wohl eine Art Leibgarde. Ein solches Königsgefolge können wir auch in dem elfenbeinernen Stabaufsatz München, SMÄK, ÄS 1520 erkennen. Hier sind vier hockende Männer gezeigt, von denen der vordere eine Standarte hält (Anführer),

ein kunstvoll im Status zwischen Bild und Schrift oszillierendes Zeichen[167] – unter göttlichem Patronat (angezeigt im Bild durch den (Himmels-)Geier [„Nechbet"] und den (Sonnen-)Falken [„Horus"]). Ihm gegenüber hocken die Feinde gleichsam in einer bildhaften Form *aufgelistet*[168] in drei Reihen. Zudem werden sie durch die Beischriften politisch-geographisch genauer bestimmt, denn damit steht ihnen eine spezifische Identität zugeschrieben[169]. Der Elfenbeinzylinder des Nar-me(he)r bietet also ein semantisch ausgesprochen aufgeladenes Lese-Bild, das auf mehreren Ebenen betrachtet und gelesen werden kann. Diese Bedeutungsschichtung ist typisch für die ägyptische Bilderwelt, und zwar von der protodynastischen Zeit bis in die Römerzeit.

Ein Bildbeleg für die Erschlagungsszene, nämlich der aus dem Grab 100 in Hierakonpolis (Fig. 19), reicht sogar bis in die Negade-II-Zeit zurück. Hier sind die deutlich kleiner als der Herrscher dargestellten drei Feinde[170] auf einer spezifischen Standlinie gezeigt.

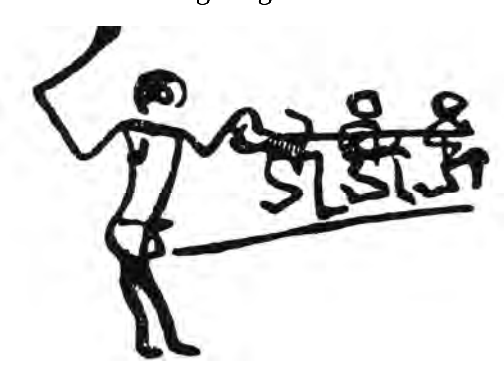


Fig. 19: Negade-zeitliches Grab 100 aus Hierakonpolis, bildlich schematisierte Erschlagungsszene.

---

während die anderen drei jeweils einen Stock halten (A. GRIMM, S. SCHOSKE, Am Beginn der Zeit, 2000, 35). Neben der Keule (etwa Fig. 53 und 80) spielte auch der Stock als Waffe in der Ikonographie der proto- und frühdynastischen Zeit eine wichtige Rolle. Ein Prunkexemplar bietet der dekorierte Gebeleiner Stab (Ausschnitt in Fig. 140). In der Herrschafts-Ikonographie wurde dann aber gerade für die Erschlagungsszene vorzüglich die Keule als Hauptwaffe gewählt.

166 Als etwa kontemporäre Parallelen ist an Bildzeichen des Falken, der einen Wurfstock hält, zu erinnern (S. HENDRICKX, R. FRIEDMAN, M. EYCKERMAN, Early Falcons, 2011, 144–146 mit Fig. 17). Gemäß dieser Deutung handelt es sich nach dem Zeichenstatus weniger um einfache Bilder, sondern vielmehr um stärker schrifthafte Bild-Zeichen.

167 Gerade Königsnamen wurden über die lange Zeit der ägyptischen Geschichte vielfach in dieser und vergleichbarer Weise visuell-poetisch in Szene gesetzt, L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 176–192.

168 Hier ist auf die Bedeutung des Texttyps *Liste* als einer besonderen Organisationsform des Wissens hinzuweisen. Diese war keineswegs nur an das Medium Schrift gebunden, sondern wirkte ebenso in Bereichen wie der Bildlichkeit oder auch in oralen Kulturen der Mündlichkeit.

169 L. MORENZ, Gegner, 2002.

170 Es ist zumindest nicht unwahrscheinlich, dass wir hier bereits die aus der späteren ägyptischen Geschichte gut bezeugte Vorstellung *drei = Plural* ansetzen können.

Dabei schafft die Standlinie Ordnung, markiert den Bildaufbau, soll aber gewiss nicht einfach die kleinen Gestalten hervorheben, sondern vielmehr den Blick des Betrachters auf die Aktion des herrscherlichen Unterwerfens unterstreichen. Nur in diesem Rahmen trugen die Unterworfenen in dieser ideologisch aufgeladenen Darstellung die Bildbedeutung.

Zu dieser räumlichen Organisation kam der gleichfalls gliedernde Bedeutungsmaßstab (diese Bezeichnung passt besser zu dem altägyptischen Bildlichkeitsphänomen als der alternativ dazu manchmal in der Forschung gebrauchte Terminus Bedeutungsperspektive[171]), also die systematische Hervorhebung von Wichtigkeit durch markante Unterschiede im Größenverhältnis. Die Gestaltung der Größenverhältnisse spielt auch eine Rolle für das Verständnis von Zeichen als Bild oder als Schrift oder auch als beides zugleich. Mit P. VERNUS können wir diesbezüglich von *Kalibration* und *Dekalibration* als wesentlichen Mitteln der Zeichengestaltung sprechen[172]. Bei der Kalibration werden in der natürlichen Welt unterschiedlich große Gegenstände im Maßstab entzerrt auf eine Größe gebracht, und dies ist ein wesentliches formales Kriterium für Schrift (wenn auch kein absolutes). Die Dekalibration zeigt z. B., dass die drei so ausgeprägt figurativen Zeichen , und im Grab des Tji aus der V. Dynastie zunächst einmal und vorzüglich als normale Hieroglyphen fungieren, zugleich aber auch supplementäre Bedeutung kodieren (und zwar sowohl als Einzelzeichen, als auch in ihrem Zusammenspiel)[173]. Demgegenüber ist die Dekalibration ein Phänomen der sekundären Figurativierung von primären Schriftzeichen und ein Mittel der ägyptischen Visuellen Poesie. In diesem Sinn kann bereits auf das oben besprochene große Zeichen WELS auf dem Zylinder des Nar-me(he)r verwiesen werden (Fig. 18).

Neben solchen Techniken der Bildinszenierung wurden feste ikonographische Forme(l)n wie das eben bereits gezeigte *Erschlagen der Feinde* (Fig. 18 und 19) geprägt. Kaum jemals passender als hier können wir von einem *Schlagbild* (A. WARBURG)[174] sprechen. Für diese expressive Bildformel zeugen Beispiele von der protodynastischen bis in die römische Zeit Ägyptens – also über eine Zeitspanne von etwa 4000 Jahren[175] (Fig. 20)! Wir kennen damit bereits das langlebigste und in seinen Details wohl auch

[171] Dies gilt insbesondere, weil in der ägyptischen Kunst nur an bestimmten Stellen eine *natürliche Perspektive* dargestellt wurde, während die Perspektive als *symbolische Form* (klassische Studie: E. PANOFSKY, Die Perspektive, 1927; vgl. weiterhin F. DUBERY, J. WILLATS, Perspective and other Drawing Systems, 1983) eine andere Entwicklung darstellt.

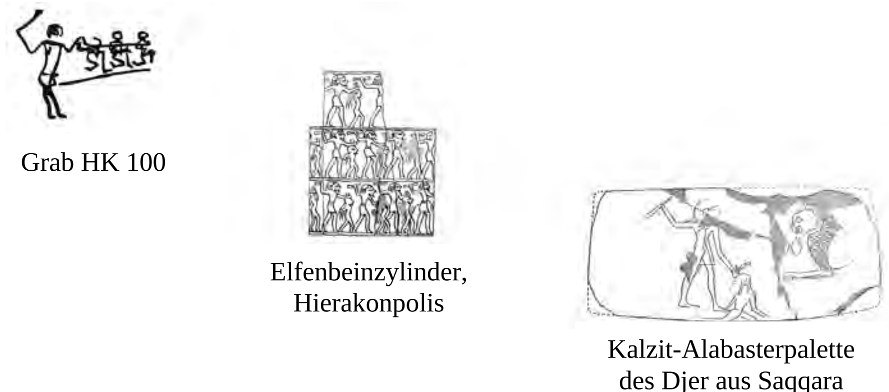
[172] Zuletzt dazu: P. VERNUS, Vortrag auf dem Workshop *Niltal und Zweistromland*. Die Anfänge der Kulturtechnik Schreiben, Bonn, 20.–22.05.2011; Publikation i. V.

[173] Diskussion in L. MORENZ, Mit Eseln reden, 2011.

[174] M. DIERS, Schlagbilder, 1997.

[175] Hinzu kommt, dass dieses Motiv auch in die levantinische Ikonographie übernommen wurde.

variantenreichste Motiv in der ägyptischen Kunst, das in einer besonderen Weise im bildpoetischen Spannungsfeld von historischem Ereignis und Ideologie, Mimesis und formelhafter Tradition[176] steht.



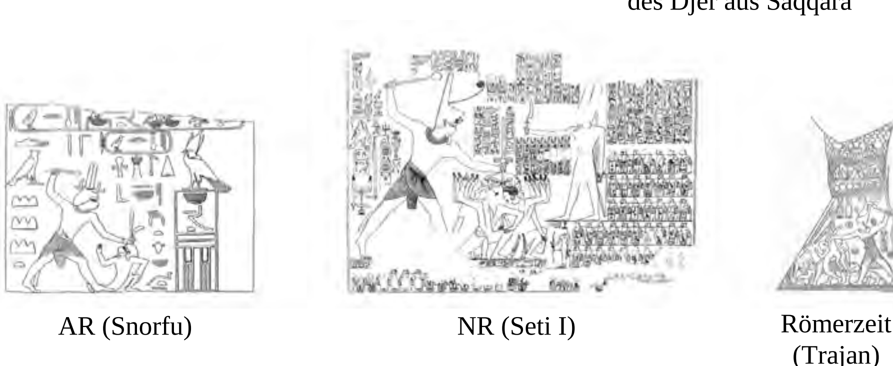


Fig. 20: Bildformel *Erschlagen der Feinde* mit einer Geschichte von über 3000 Jahren.

Diese enorm lange Dauer einer solchen Bildformel über verschiedene Kulturbrüche hinweg ist ausgesprochen bemerkenswert und jedenfalls keineswegs selbstverständlich. Vermutlich kann sie damit erklärt werden, dass mit ihnen die altägyptische hohe Kultur als eine Art *Nachkriegsordnung* in Szene gesetzt wurde und dass diese Sichtweise in gewisser Weise konstitutiv für das altägyptische Herrscher- und Weltbild war[177]. Prägnanter war die ideologisch aufgeladene Vorstellung UNTERWERFUNG offenbar nicht ins Bild zu setzen[178], und eben deshalb wurde dieses *Schlagbild* dann auch

---

[176] Diskussion dieses Motivs in dem historischen Bezugsrahmen der Herausbildung des ägyptischen „Staates“ bei L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.

[177] Eine Skizze dieser noch ausführlicher zu begründenden und auszuarbeitenden Deutung findet sich in L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.

[178] Die Bedeutung von Prägnanz für Wahrnehmen, Denken und Darstellen wird in einem Themenheft der ZfS diskutiert: W. WILDGEN, M. PLÜMACHER (Hrsg.), Prägnanter Inhalt – prägnante Form, 2009.

so bemerkenswert lange im Niltal fortgeschrieben[179]. Zugleich finden sich zumindest ähnliche Darstellungsformen auch in anderen Kulturen, etwa in der italienischen Renaissance bei DONATELLOs *Judith*, die Holofernes ins Haupt greift (1453/7)[180].

Wie weit wurde durch solche Darstellungstechniken der Blick der Betrachter gebändigt, wie stark geschärft? Ein Hauptzeuge dafür ist aus der formativen Phase der ägyptischen Kunst die Prunk-Palette des mutmaßlich ersten gesamtägyptischen Königs Nar-me(he)r[181]. Sie stammt aus dem Sakralkomplex der damaligen Residenz und dem Sakralzentrum Hierakonpolis[182].

Hier wurde das Bildfeld nicht einfach nur in Register untergliedert, sondern wir können darüber hinaus auch eine klare Staffelung mit einer deutlichen Korrelation von Sozialprestige und Größe erkennen (Fig. 21a und b).



Fig. 21a: Prunk-Palette des Nar-me(he)r, ca. 3050 v. Chr.

[179] Im Neuen Reich wurde dies ergänzt durch verschiedene andere Darstellungen der Feindvernichtung, die mit dem Ende des Neuen Reichs auch wieder außer Gebrauch kamen, S.C. HEINZ, Feldzugsdarstellungen, 2001; dies., Wie wird ein Feldzug erzählt?, 2002.

[180] Hier ist allerdings grundsätzlich auch mit anderen Bedeutungsmöglichkeiten bestimmter Motive zu rechnen. Die Darstellung der Athene auf dem Pergamonaltar (V. KÄSTNER, H. HERES, Der Pergamonaltar, 2004), welche den Giganten Alkyoneus am Haupt packt, bezieht sich spezifischer auf den bei Apollodor (1,35) geschilderten Mythos, nach dem der Gigant in seinem Geburtsland (und bei Kontakt mit der Erde) unsterblich war und von diesem weggehoben werden musste. Für diesen Hinweis danke ich L. BOHNENKÄMPER.

[181] T. A. H. WILKINSON, What a King is This, 2000; L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 182–184.

[182] Erstveröffentlichung von J. E. QUIBELL, Slate Palette, 1898. In offenkundig sekundärer Lage wurde sie im Tempelbezirk von Hierakonpolis in einem Depot des Alten Reiches gefunden. Solche rituellen *Entsorgungen* im aktuellen Kultbetrieb nicht mehr benötigter, veralteter sakraler Objekte kennen wir verschiedentlich aus der altägyptischen Kultur, etwa von dem Statuendepot im Luxor-Tempel aus dem Neuen Reich, M. EL-SAGHIR, Das Statuenversteck, 1991. Gleiches gilt für die viel länger bekannte *Cachette* von Karnak (G. LEGRAIN, Statues I–III, 1906–1914; J. C. GOYON, C. CARDIN et alii, Trésors, 2004).

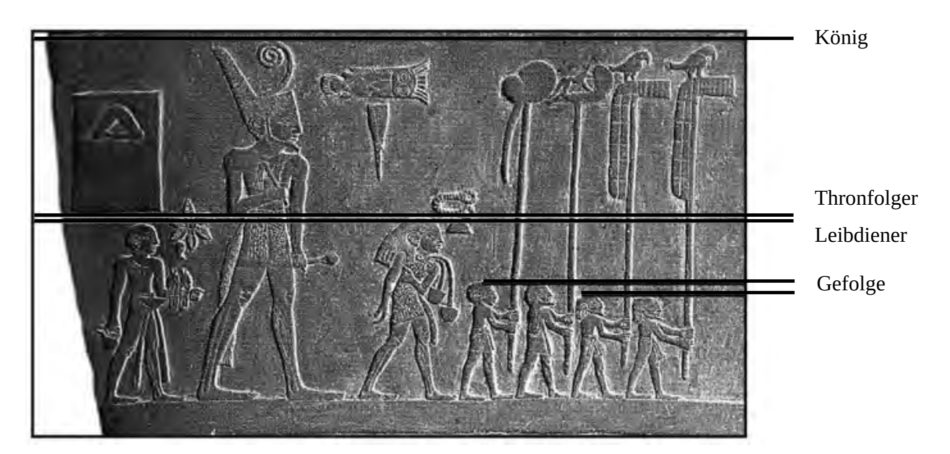


Fig. 21b: Prunk-Palette des Nar-me(he)r: Bedeutungsstaffelung durch Größenunterschiede.

Bei dem Leibdiener (*wdpw wn*) und dem Thronfolger (*ṯ(3).t*) ist mehr noch als die Längendifferenz der Figuren die Verschiedenheit in der Körpergestaltung bemerkenswert, hat der Thronfolger doch den deutlich größer wirkenden, kräftigeren Körper (insbesondere kenntlich an der Beingestaltung).

Eben diese Korrelation von Bedeutung und Hervorgehobenheit finden wir auf dieser Prunk-Palette ganz analog auch durch die Art der Beschriftung ausgedrückt (Fig. 22).

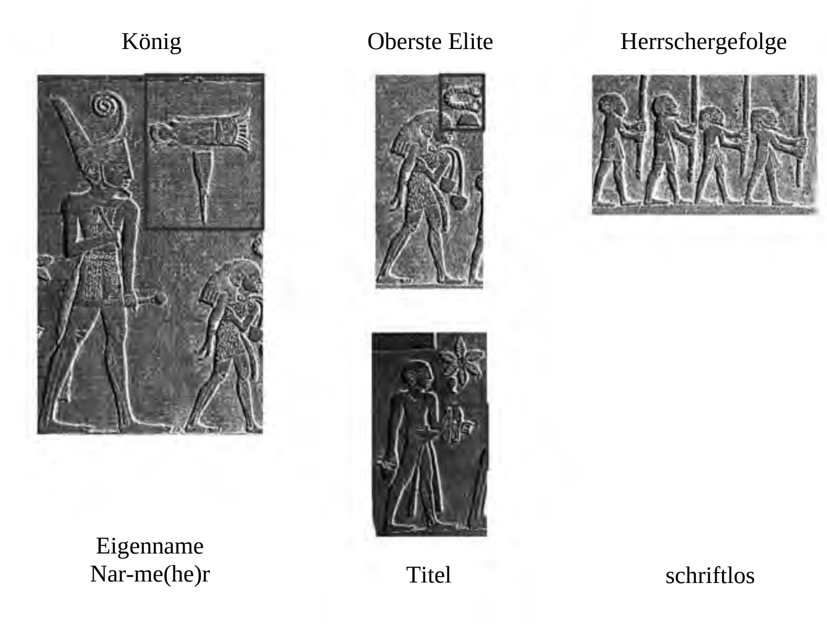


Fig. 22: Prunk-Palette des Nar-me(he)r.

Der König ist auf dieser Palette als einzige Person direkt namentlich bezeichnet, der mutmaßliche Thronfolger (*ṯ(ꜣ).t*)[183] und der Leibdiener (Lesung möglicherweise *wdpw wn*[184]) sind mit ihrem jeweiligen Titel gekennzeichnet und die anderen Männer – sämtlich Personen aus der Elite im Umkreis des Herrschers! – bilden dagegen das anonyme Herrschergefolge, erscheinen also auf diesem besonderen königlich-sakralen Monument nicht einmal als überhaupt schriftwürdig. Die *feinen Unterschiede* sind hier also ausgesprochen deutlich mit bildlichen und zugleich auch mit schriftlichen Mitteln markiert.

In Verbindung damit steht das Verhältnis *bildliche Darstellung – Schrift* und entsprechend das Verwischen der medialen Grenzen[185] oder die Kreation besonderer Blick-Fänge in der Inszenierung der Schrift als Bild (*Visuelle Poesie*)[186]. Wir können diese ausgesprochen komplex gestaltete Prunk-Palette im Sinne der Überlegungen von dem Informations- und Spieltheoretiker E. J. AARSETH geradezu als eine Art Hypertext verstehen[187].

In der altägyptischen Kultur wurde eine erstaunlich kohärente und spezifisch lesbare Ikonographie geschaffen, die ein grundsätzlich mögliches Oszillieren zwischen Schriftzeichen und Bildzeichen (beides fiel im ägyptischen Sprachgebrauch unter den Begriff *tjt* bzw. auch *twt*[188]) generiert[189]. Von daher können in einem inzwischen berühmt gewordenen Vergleich die Bilder als „große Hieroglyphen“ und die Hieroglyphen als „kleine Bilder“ bezeichnet werden[190]. Tatsächlich gibt es auch Mischformen wie das bereits besprochene komplexe Zeichen von dem Siegelzylinder des Nar-me(he)r (Fig. 18), das wir als ein sowohl bild- als zugleich auch schriftstarkes Symbologramm verstehen können (Fig. 23).

---

183 Zur Lesung und Interpretation: L. MORENZ, Frühe Schrift, 2003.

184 Diskussion dieses Titels in: L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 82–84.

185 Vgl. etwa das oben diskutierte Warenetikett aus Abydos mit dem Nilpferd auf der Standlinie (Fig. 9).

186 L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008.

187 E. J. AARSETH, Cybertext, 1997.

188 E. HORNUNG, Der Mensch, 1967.

189 Die Frage von Lesbarkeit ist dabei in in der kunsthistorischen Forschung ausgesprochen intensiv diskutiert, gerade auch im Bezug auf das problematische Verhältnis von Bildern zu Worten: E. GOMBRICH, How to Read a Painting, 1961; Problemdiskussion bei O. BÄTSCHMANN, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, 1992, 36–45.

190 Zahlreiche Beispiele dafür bietet R. H. WILKINSON, Reading Egyptian Art, 1992.

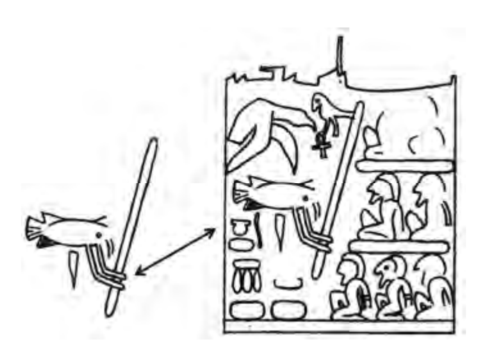


Fig. 23: Bild-schriftlich komplexes Zeichen vom Zylinder des Nar-me(he)r.

Der Wels ist hier trotz seiner ausgesprochen bildlich wirkenden Form funktional ein schrifthaftes Element[191], während die ihm angefügten menschlichen Arme mit dem Stock in der Hand deutlich bildhafter und funktional stärker metaphorisch sind[192]. Die bewusste Gestaltung als ein großes Zeichen zeigt die ebenfalls zum Namen gehörige und doch deutlich kleinere Hieroglyphe *m*(*ḥ*)*r*. Zur grafischen Gestaltung der Wels-Hieroglyphe gehört die Dekalibration wesentlich dazu.

Diese mitunter mehrschichtige Lesbarkeit der Bildelemente als Zeichen (und manchmal sogar als Schrift) fordert den *kombinierenden Blick* des Betrachters und setzt ihn zugleich voraus. Außerdem eröffnet sie im Sinne des *disguised symbolism* (E. PANOFSKY) verschiedene Sinn- und Bedeutungsschichten[193], appelliert sowohl an den *ästhetischen* als auch an den *lesenden Blick*. Die formalisierte und systematisierte Ikonographie setzte nicht nur bei den Produzenten, sondern auch bei den Rezipienten eine ausgeprägte *visual literacy* mit hoher Lese- und Kombinationsfreude voraus. Jedenfalls bestand eine Rezipierbarkeit auf mehreren Ebenen, und nicht immer musste der empirische Betrachter die Sinndichte in ihrer ganzen Breite und Tiefe dekodieren wollen oder auch können.

Nur in der Kenntnis der Codes können wir beispielsweise die Darstellung des ein HERZ tragenden Tänzers auf einer frühdynastischen Prunk-Keule (stammt ebenfalls aus dem frühen Tempelbezirk von Hierakonpolis, Fig. 24) neben dem deutlichen Bildaspekt – herzförmiges Gefäß als Gabe für den Herrscher – auch als eine visuell-poetische Kodierung von *jb*-Herz

---

[191] Diese Dimension wird noch einmal dadurch unterstützt, dass darunter die Hieroglyphe *m*(*ḥ*)*r* geschrieben steht. Sie ist nun im Größenvergleich deutlich kleiner als der ikonisch präsentere WELS. Wir können hier von einer gewissen Verbildlichung des Schriftzeichens WELS (*nʿr*) sprechen, die durch Dekalibration erfolgte.

[192] Bildliche Darstellungen von anthropomorph agierenden Königsnamen kennen wir seit der frühdynastischen Zeit, und diese Motivik wurde im Niltal lange beibehalten; für das Neue Reich: C. SPIESER, Le noms du pharaon, 2000.

[193] E. PANOFSKY, Early Netherlandish Painting, 1953.

für *jb3* – „tanzen“ – verstehen[194]. Damit wird auf den rituellen Tanz im Rahmen eines Festes verwiesen, und wir brauchen für den kulturellen Hintergrund nur an die hohe Bedeutung der Tänze im Kultgeschehen[195], gerade auch im ägyptischen[196], zu erinnern.

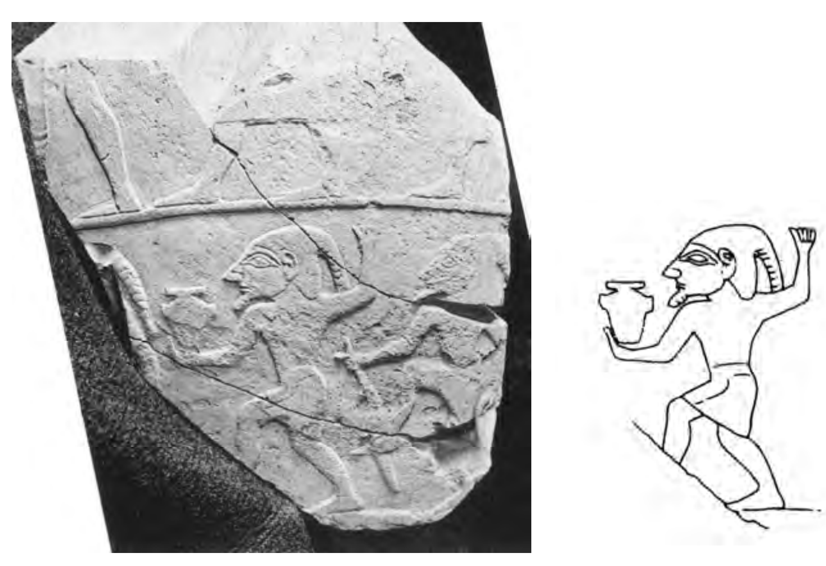


Fig. 24: Fragment eines frühdynastischen Keulenkopfes aus Hierakonpolis, darauf: tanzender Zwerg.

So eröffnet sich uns fernen Betrachtern das Gehölz mehrschichtiger Sinne, und der aufmerksame und neugierige Betrachter ist (zumal dann, wenn er tatsächlich an einer JOYCE‘schen *idealen Schlaflosigkeit* leiden sollte) zu einer interpretativen Mitarbeit herausgefordert. Das Bild verliert in diesem Interpretationsrahmen der Mehrschichtigkeit an Eindeutigkeit, was es an Tiefe gewinnt (oder doch zumindest gewinnen kann). Dementsprechend wird auch unser *Geschäft mit dem Bild* riskanter, verspricht aber eben dabei auch einen kaum abschätzbaren Gewinn an Sinn und Bedeutung[197]. Im historisch gebundenen hermeneutischen Prozess[198] werden wir dementsprechend immer wieder um die Grenzen der Interpretation[199] zu ringen haben.

194 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 174–178.
195 T. L. BRAY (Hrsg.), The Archaeology and Politics of Food and Feasting, 2003.
196 E. BRUNNER-TRAUT, Tanz, 1986.
197 Aus dem Bereich der europäischen Kunstgeschichte genüge ein Hinweis auf die Arbeiten von E. WIND, insbesondere: Kunst und Anarchie, 1979; oder auch E. PANOFSKY, Early Netherlandish Painting, 1953.
198 Ein Grundlagenwerk der hermeneutischen Arbeit bleibt H. G. GADAMER, Wahrheit und Methode I und II, 1990.
199 U. ECO, Die Grenzen der Interpretation, 1999. Aus kunsthistorischer Sicht ist insbesondere auf E. GOMBRICH, Icones Symbolicae, 1948, hinzuweisen. Dieser Aufsatz ist mit

Dabei können wir selbstverständlich nur mit Wahrscheinlichkeiten anstatt mit irgendwelchen (letztlich ja sogar unerreichbaren) Sicherheiten operieren[200]. Immerhin steht jedenfalls fest, dass derjenige, welcher sich nicht einmal auf das hermeneutische Spiel einlässt, im Fall des Verständnisses der Bilder auf jeden Fall verliert. Wagen wir's also!

In diesem Rahmen kann und muss auch die sozialgeschichtliche Dimension der Bilder-Kultur behandelt werden. Die schriftanaloge Prägung des Blickes ist ein Phänomen der *hohen Kultur*, während der *lesende Blick* in der *Volkskultur* vermutlich weit weniger relevant war, jedenfalls in der Tendenz[201]. Auch hier kam es aber selbstverständlich immer wieder zu Unschärfen an den Rändern, insbesondere sofern sich die *Volkskultur* an bestimmten Mustern der *hohen Kultur* orientierte. Diesbezüglich wäre etwa das Verhältnis der („privaten") Votivbilder im Verhältnis zu den („offiziellen") Kultbildern kunstsoziologisch zu untersuchen. Dafür können wir etwa auf das Phänomen der sogenannten *Gegentempel*[202] aufmerksam machen. Das Phänomen können wir bis in das Mittlere Reich zu den Kultnischen im Tempelumkreis von Serabit el-Chadim zurückverfolgen[203]. Neben einigen gut erhaltenen Exemplaren (Taf. III a) finden sich im Umkreis des Tempels auch einige fragmentarisch erhaltene (und in der Forschung noch nicht beachtete) Anlagen (Taf. IV b).

Diese Kultnischen außerhalb des Tempels sind von einiger Bedeutung für unser Verständnis der Kultpraxis der in vielfacher Hinsicht im üblichen kulturellen System besonderen ägyptischen *Expeditionsreligion* in Serabit[204]. Eine der besser erhaltenen Kultnischen (bei der Mine VIII) ist inschriftlich in die Zeit von König Amenemhet II. datiert[205], und wir können diese sakralen Nischen als eine Entwicklung des Mittleren Reiches verste-

---

Beispielen aus der europäischen Kunstgeschichte ausgesprochen instruktiv für Fragen der Möglichkeiten und Grenzen von Interpretation. Radikal inter-pretationsskeptisch ist S. SONTAG, Against Interpretation, 1966, doch bezieht sich ihr interpretatorischer Ansatz gegen tiefere Inhaltsdeutungen und für das Äußerlich-Optische ganz wesentlich auf die Annäherungen an moderne Kunst. Hier ist auf im Lauf der Zeit veränderte Gestaltungsbedingungen hinzuweisen. Stärker form- und funktionsgebundene Darstellungen weisen eine dichtere Lesbarkeit auf, als wir dies für bestimmte Spielarten der modernen Kunst ansetzen können.

[200] Tatsächlich ist diese Unabschließbarkeit ja eine Grundbedingung von Wissenschaft, K. R. POPPER, Logik der Forschung, 1994.

[201] Nur der Einfachheit halber wird hier mit diesem dichotomischen Muster operiert, zur Problematik aus kulturwissenschaftlicher Perspektive: P. BURKE, Wörter machen Leute, 2006. Für die altägyptische Kultur brauchen wir noch genauere Untersuchungen.

[202] L. BORCHARDT, Allerhand Kleinigkeiten, 1933, 9; D. ARNOLD, Lexikon, 1994, 91 sub Gegenkapelle.

[203] Dieses Phänomen ist bisher in der Forschung noch nicht beachtet worden und muss einer gesonderten Darstellung vorbehalten bleiben.

[204] Eine Darstellung der Entwicklung des Konzeptes „Expeditionsreligion" im Rahmen bestimmter sozio-ökonomischer und mentaler Bedingungen bietet L. MORENZ, Der Türkis, 2009.

[205] P. TALLET, Amenemhat II, 2009.

hen. Sie waren besonderer Ausdruck einer Annäherung an das Heilige, der für die in Serabit geprägte Expeditionsreligion als ein Ausdruck von gesuchter Gottesnähe charakteristisch ist.

Zudem ist auf die hier ebenfalls nicht weiter zu entfaltende ägyptische Kultbild-Theologie zu verweisen, gemäß der die Statue (*twt*) als der „Leib" (*ẖ.t*) des Gottes verstanden wurde[206]. Daraus ergaben sich bestimmte Umgangsweisen mit diesen besonderen Bildern, etwa die aufwendige kultische Praxis des für das ägyptische Bildverständnis charakteristischen Kultbild-Rituals[207].

Eine bestimmte Rezeptionspraxis von Bildern können wir bereits für die frühdynastische Zeit beobachten, sofern bestimmte Formen königlicher Motivik und Stilistik auf lokalerer Ebene wie in einigen Felsbildern in mehr oder weniger starker Vereinfachung adaptiert wurden. Bei dem Felsbild aus der Assuan-Region (Fig. 25)[208] sind Beziehungen zu Motiven wie auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r oder der Prunk-Keule des Königs SKORPION (König mit *Roter Krone*, Wedelträger, Standartenträger) offenkundig.



Fig. 25: Frühdynastisches Felsbild
aus der Assuan-Region.

---

[206] So heißt es etwa in der *Lehre des Ani* aus dem Neuen Reich: „Der Gott dieses Landes ist die Sonne am Himmel, während seine Statuen auf der Erde sind. Weihrauch soll täglich als ihre Speise gegeben werden, um ihm Kraft zum Erscheinen zu geben", J. F. QUACK, Die Lehren, 1994, 108f.

[207] Überblick bei W. BARTA, Kult, 1980, spezifische Diskussion: N. BRAUN, Pharao und Priester, 2007.

[208] Beispiel bei M. C. GATTO, The Aswan Area, 2009, 14. Das Relief war schon von L. HABACHI entdeckt worden und ist heute in einem sehr viel schlechteren Erhaltungszustand als damals.

Noch weiter geht diese Abweichung von der hochkulturellen Bildtradition bei einem Felsbild auf dem Wüstenweg im Bereich von Abu Ballas in der Sahara (Fig. 26)[209].



Fig. 26: Felsbild auf dem Wüstenweg von Abu Ballas in der Sahara, Altes Reich.

Hier ist die traditionelle pharaonische Ikonographie der Erschlagungsszene durchaus deutlich als Vor-Bild zu erkennen[210]. Allerdings sind die Proportionen des mit der Keule zuschlagenden Herrschers am ägyptischen Proportionskanon gemessen deutlich misslungen. Ikonographisch ist besonders auffällig, dass der elementar zu dieser Szene gehörige, erschlagen werdende Feind hier bemerkenswerterweise ganz im Bild fehlt[211]. Dies zeigt zum einen, dass bestimmte Bildmuster der „pharaonischen" Kunst auch über einen engeren Bereich von Künstlern/Handwerkern hinaus in der ägyptischen Gesellschaft verbreitet waren und dass doch zweitens die dem Code der hohen Kultur entsprechende ikonographische und stilistische Wiedergabe ganz besondere Kompetenzen erforderte. Hier gab es verschiedene Stufen der Partizipation nicht nur bei den Rezipienten, sondern auch bei den Produzenten. In diesem Bereich der Bilderwelten müssen wir wegen des Überlieferungszufalls zudem auch noch mit einer hohen Dunkelziffer rechnen.

---

[209] J. L. LE QUELLEC, P. FLERS, Peintures, 2005, 46, Fig. 56.

[210] Im Blick auf die Kronengestaltung mit einem Widdergehörn können wir etwa an ein Felsbild des Snofru aus Maghara (S 5) denken. Eine sichere Datierung ist aber weder stilistisch noch ikonographisch zu gewinnen.

[211] Tatsächlich können wir aber auch an die aus Karnak stammende Steinstatue des Ni-userre (V. Dynastie) erinnern, wo dieser eine Keule in seiner rechten Hand (mit über der Brust angewinkeltem Arm) hält. Diese Darstellung kann mit B. V. BOTHMER als ein Bezug auf die Erschlagungsszene verstanden werden, B. V. BOTHMER, Egyptian Art, 2004, 306–309.

Solche Differenzen zeigen sich auch etwa in der *Decorated Ware* der Negade-Zeit. Neben den bekannten kunstvoll dekorierten Gefäßen[212] stehen Gefäße mit deutlich einfacherer Bemalung, die doch bestimmte Grundmuster der D-Ware wie die Wellenlinien und die tanzenden Frauen zeigen (Taf. V a)[213].

Zwei in ihrer mutmaßlichen Vorlage zwar offenbar identische, aber in der konkreten Ausführung deutlich divergente Felsreliefs[214] von Semerchet, einem König der I. Dynastie, finden sich am Gebel Maghara (Taf. V b und VI a/b)[215]. Hier ist zu beobachten, wie das Layout auf die Platzverhältnisse reagiert und diesen angepasst wurde. Bei dem weiter oben angebrachten Felsrelief wurde nämlich offenbar wegen der schon zur Anbringungszeit vorhandenen Felsspalte die Figur des Expeditionsleiters deutlich nach unten versetzt, und bereits die vordere Königsfigur wurde deshalb etwas nach unten verschoben. Tatsächlich sind im Vergleich noch verschiedene weitere Variationen, die sowohl das Layout als auch die Ausführung betreffen, bemerkenswert.

Ikonographisch interessant ist bei diesen beiden frühen Felsreliefs die Aufspaltung der Königsdarstellung in einmal die Erschlagungsszene und andererseits die Darstellung des Herrschers einmal mit der unter- und einmal mit der oberägyptischen Krone. Diese Sequenzialisierung inszeniert die Königs-Vorstellung und schafft für den Betrachterblick eine besondere Bilddynamik, und wir können hier vielleicht sogar eine gewisse kinematographische Zergliederung[216] erkennen.

Ein weiteres Feld ist die Sichtbarkeit und Inszenierung von großen Sakralbildern mit dem Hauptziel der Generierung von Autorität und dem Appell an den *ehrfürchtigen Blick*. In eine vergleichbare Richtung weist das konträre Phänomen der Abgrenzung des Heiligen – etwa durch Mauern um den Tempel und insbesondere um das Gottesbild –, also die Abwehr des *profanen Blickes*, bzw. auch die Furcht vor dem *bösen Blick*. Ein deutlicher Ausdruck davon sind die ganz massiven Mauern, welche in der Regel

---

212 W. M. F. PETRIE, Prehistoric Egypt Corpus, 1921; zur Dekoration: G. GRAFF, Les peintures, 2009.

213 In den 1950er Jahren in Luxor gekauftes Gefäß, Schenkung ROHWEDDER an das Bonner Ägyptische Museum.

214 Im Sinai und insbesondere in Maghara gibt es mehrere Felsbilder, die in gleichartiger Form an zwei Stellen angebracht wurden, E. EDEL, Beiträge, 1983, 1761.

215 R. GIVEON, A Second Relief, 1974, GIVEON wollte den deutlich lesbaren Namen Semerchet in Sechemchet emendieren, weil sonst kein Herrscher der I. Dynastie im Sinai belegt sei; im Anschluss daran auch J. KAHL, N. KLOTH, U. ZIMMERMANN, Die Inschriften der III. Dynastie, 1995, 136f. Tatsächlich kennen wir aber inzwischen eine Serie von Felsinschriften der 0. und I. Dyn. aus dem Wadi el-Humur (M. R. IBRAHIM, P. TALLET, Trois bas-reliefs, 2008). Zudem fanden wir bei einer nur etwa halbstündigen Begehung im Juni 2011 im Wadi Maghara sogar zwei Scherben von *black topped* Keramik der Negade-Zeit. Tatsächlich ist ja auch keineswegs ausgeschlossen, dass in Maghara noch weitere Felsreliefs als die in der Forschung bekannten angebracht wurden.

216 Vgl. Kap. III.b.

ägyptische Tempel[217] umgaben. Anschaulich wird dies etwa im Blick auf die moderne Rekonstruktion des größten altägyptischen Sakralbezirks, dem Tempel des Amun von Karnak samt den diesem angeschlossenen Tempelbezirken der Götter Mut und Chons[218] (Fig. 27).



Fig. 27: Sakralbezirk von Karnak mit der großen Umfassungsmauer[219].

Angesichts dieser eindrucksvollen monumentalen Anlage versteht man HOMERs (wer auch immer sich nun hinter dem Namen verberge) bewundernde poetische Rede vom „hunderttorigen Theben" (Il. IX, 381–384), das im Bezugshorizont dem kleineren griechischen „siebentorigen Theben" gegenübersteht.

Diese Mauern um den jeweiligen Tempel waren im Niltal in der Regel weniger fortifikatorischer als vielmehr symbolischer Natur, markieren die Grenze zwischen *heiliger* und *profaner* Welt. Ägyptischer *terminus technicus* dafür war *ḏsr* – „abgegrenzt" (im Sinne von „heilig") –, was mit der Hieroglyphe *Arm mit Abwehrwaffe* – – determiniert wurde[220]. In diesem Sinn wurden z. B. Nekropolen als *t3-ḏsr* – „abgegrenztes (= „heiliges") Land" – bezeichnet[221].

---

[217] Guter Überblick bei D. ARNOLD, Die Tempel, 1992.

[218] Hier handelt es sich um die thebanische Göttertriade mit dem Hauptgott Amun, seiner Frau Mut und dem Kindgott Chons.

[219] Virtuelle Rekonstruktion, Abb. aus D. ARNOLD, Lexikon, 1994, Taf. 5; vgl. S. AUFRÈRE, J.-C. GOLVIN, J.-C. GOYON, L'Égypte restituée I, 1991, 72f., 82f.

[220] J. K. HOFFMEIER, Sacred in the Vocabulary of Ancient Egypt, 1985.

[221] Dazu gehört zentral die Frage von Reinheit (*wʿb*, S. GRUNERT, Nicht nur sauber, 2002), wofür etwa an die Reinigungsrituale zu erinnern ist. Ziemlich am Anfang des Rituals der Tempelgründung (S. ABD EL-AZIM EL-ADLY, Die Gründungs- und Weiherituale des ägyptischen Tempels, 1981) stand eine Sandschüttung, um einen reinen Raum für den

Ganz im Sinne des *ehrfürchtigen Blickes* konnte das Sanktuar der großen ägyptischen Tempel nur von wenigen „Gottesdienern“ (*ḥm.w-nṯr*, ägyptischer Terminus für „Priester“[222]) betreten werden, die dort bestimmte Rituale wie etwa das Kultbild-Ritual[223] vollzogen. Im Neuen Reich wurde dementsprechend in einigen thebanischen Grabbildern thematisiert, wie weit zum Sanktuar hin sich der Grabinhaber im großen Tempel des Amun von Karnak tatsächlich bewegen durfte[224]. Je größer die Annäherung, desto größer war die empfundene Gottesnähe und (zwar sekundär, aber in der sozialen Praxis gewiss nicht unwichtig) desto höher war auch das sozio-sakrale Prestige der betreffenden Person (Fig. 28). So wird in einem Wandbild im thebanischen Grab des Nefer-hotep aus dem Neuen Reich (TT 49) gezeigt, wie weit der Grabinhaber in den Tempel vordringen durfte. Ebenso wird hier in Form der Nicht-Darstellung indirekt deutlich, wohin er nicht selbst gehen durfte und diesen Tempelbereich entsprechend eben nicht kannte. Dementsprechend bleibt eine im Bild signifikante und markante Leerstelle, die sowohl mit den Zugänglichkeitsbedingungen als auch mit sakraler Scheu erklärbar ist.

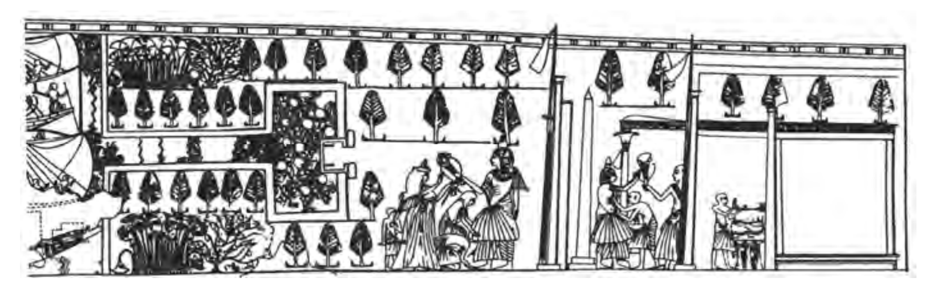


Fig. 28: Annäherungen an den Tempel des Amun, thebanisches Grab des Nefer-hotep (TT 49), Sanktuar blieb leer.

Thematisch an diese Spielarten des *ehrfürchtigen Blickes* anzuschließen ist die Konzeption einer (symbolisch-rituellen) Blindheit von Menschen im Kontakt mit dem *Heiligen*[225]. Dieser *verhangene Blick* ist konkret durch

---

Tempel zu schaffen. Das Heilige (zur Kategorie des *Heiligen* wurde und wird in der Religionswissenschaft eine intensive Diskussion geführt, klassisch: R. OTTO, Das Heilige, 1917; zudem ist besonders auf E. DURKHEIMS Konzept des *sacré* hinzuweisen) wurde besonders in Szene gesetzt.

222 W. HELCK, Priester, Priesterorganisation, Priestertitel, 1982.

223 N. BRAUN, Pharao und Priester, 2007.

224 C. LOEBEN, Der Zugang zum Amunstempel, 1992.

225 Eine im europäischen Diskurs dafür klassische Denkfigur ist das „verschleierte Bild von Sais“ (J. ASSMANN, Das verschleierte Bild, 1999), wobei wir dazu zwei völlig konträre Deutungstraditionen kennen: negativ *Schleier-Heben* als eine Entweihung des Heiligen versus positiv *Schleier-Heben* als Gestus der Erforschung, L. MORENZ, Konzeptionen der altägyptischen Kultur, 2008, 115–118.

Darstellungen blinder Sänger im Neuen Reich[226] in der ägyptischen Bilder-Geschichte zu belegen (Fig. 29), kann aber wahrscheinlich bereits für frühere Zeiten in der ägyptischen Kultur angesetzt werden.

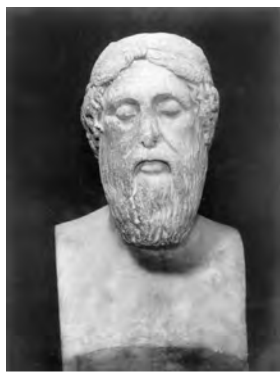



Fig. 29a und b: Wandmalerei aus dem thebanischen Grab des Nacht, XVIII. Dynastie, Büste des HOMER.

Hier können wir als ferne Betrachter unsere gedankliche Brücke spannen zu Motiven wie dem blinden HOMER (Fig. 29b), wobei jedenfalls in der altgriechischen Welt die Vorstellung mitspielt, dass jenseits des äußerlichen Sehens der Blick des Sängers frei wird zu einer inneren Schau[227]. Für die ägyptischen Darstellungen müssen wir mit verschiedenen Bedeutungsebenen der dargestellten Blindheit, von natürlich bis hin zu symbolisch, sowie mit bestimmten Zwischenstufen bei relativ offenen Grenzen und Übergängen rechnen[228]. Zudem wohnte nicht jeder formal gleichartigen Darstellung tatsächlich die gleiche Bedeutung und Funktion inne. Eben in dieser möglichen Differenz liegt die Hauptschwierigkeit – aber eben auch ein Reiz – bei unserer Interpretationsarbeit. Dabei bieten uns der Kontext und die Wahl des spezifischen Motivs (bzw. Typus) wichtige Hinweise auf die jeweilige konkrete inhaltliche Bedeutung.

---

[226] Bis zum Neuen Reich wurden die Harfner noch durchgängig als sehend dargestellt, und auch im Neuen Reich war die Abbildung von Blindheit optional. Jedenfalls war die Darstellung blinder Sänger eine ikonographische Innovation des Neuen Reiches, womit sich auch die Frage nach Wechseln in spezifischen Realismus-Konzepten (zur Problematik von „Realismus“ und Kunst vgl. etwa J. HYMAN, Realism and Relativism, 2005) in der ägyptischen Kultur stellen könnte.

[227] Zu den griechischen Dichterkonzepten und deren bildlicher Umsetzung vgl. K. SCHEFOLD, Griechische Dichterbildnisse, 1965.

[228] L. MANNICHE, Music and Musicians in Ancient Egypt, 1991. Das Motiv *blinder Sänger* kennen wir auch aus dem Alten Vorderen Orient sowohl in Form bildlicher Darstellungen als auch der Thematisierung in Texten. Die Bedeutungsspanne ist enorm breit gefächert. Zum einen war Singen und Sagen eine der wenigen Möglichkeiten für tatsächlich körperlich Blinde zum Broterwerb, während auf einer symbolischen Ebene respektvolle Distanz zum Heiligen und/oder unabgelenkte Schau darauf bezeichnet wurden.

Ein Zeichen des *verhangenen Blickes* ist der leere Thron des Gottes oder des Königs[229], der kultisch verehrt wird. Dieses Motiv kennen wir insbesondere in der Amarna-Kunst, die allerdings mit S. BICKEL auf mehrere Wurzeln zurückgeführt werden kann – einerseits eine tiefe ägyptische Tradition, die mindestens bis in das Alte Reich zurückreicht, und andererseits mehr oder weniger zeitgenössische vergleichbare Darstellungen aus dem Vorderen Orient. Zu diesen Traditionslinien kamen außerdem neue, bildprägende Vorstellungen hinzu. Der signifikant *leere Thron* signalisiert ikonographisch die Vorstellung RESPEKT, EHRFURCHT in Form von unsichtbarer Präsenz (Fig. 30)[230].



Fig. 30: Amarna-Relief, Darstellung eines *leeren Thrones* mit Opferer und Opfergaben davor.

Alternativ zu der Vorstellung von innerem (symbolischem) und äußerem (natürlichem) Sehen steht die Verbindung von Äußerem und Innerem. Aus der europäischen Tradition kennen wir die verbreitete und in der klassischen Antike wurzelnde Vorstellung vom Auge als dem *Fenster der Seele*, und wir können vergleichend an die hohe Bedeutung gerade des Auges in den ägyptischen Menschendarstellungen denken. Dabei können wir in den Darstellungen ein „hieroglyphisches Auge" (betont durch den markanten Schminkstrich) von einem „natürlichen Auge" unterscheiden. Die Bedeutung des Blickaktes (*m33*) wird im Hinblick auf die Bedeutung des Betrachterblickes unten noch etwas weiter diskutiert werden.

Das Phänomen der Bilder an den Grenzen und Übergängen zwischen Räumen gestufter Sakralität ist für die Bildkunst verschiedenster Kulturen relevant. Ein klassisch-ägyptischer Exponent dafür sind die Sphingen, Lö-

---

229 S. BICKEL, Der leere Thron Echnatons, 2007.

230 In der frühmittelalterlichen Kunst verweist der leere Thron als Symbol auf die erwartete Wiederkunft und die zukünftige Königsherrschaft Christi, etwa im Kuppelmosaik des Baptisteriums von Ravenna, das einen leeren Thron mit Kreuz zeigt, um den die Apostel geschart sind. Der Begriff *(H)Etoimasia* bezeichnet die Zurüstung des Thrones Christi (Bezugstext: Offenbarung des JOHANNES 22, 1–4).

wen oder Widder an Torwegen und Toren (Fig. 31)[231] oder auch die in Tierform gestalteten Wasserspeier[232].



Fig. 31: Allee von Widder-Sphingen mit Königsplastik davor (Amun-Tempel von Karnak)[233].

Hier genüge ein vergleichender Hinweis auf die im europäischen Mittelalter mit den bildlichen Inszenierungen in Form von Wächterfiguren in den Dienst genommenen *bösen* Mächte. In gesteigerter Form kennen wir diese zugleich sakrale als auch spielerische Dimension etwa von den *Gargoyls* der englischen Gotik. In den europäischen Ägypten-Rezeptionen wurden ganz in diesem Sinn Sphingen vorzüglich an den Ein- und Durchgängen von Räumen aufgestellt. In GOETHEs *Faust II* heißt es in der „Klassischen Walpurgisnacht" von den Sphingen:

„Sitzen vor den Pyramiden
Zu der Völker Hochgericht
Überschwemmung, Krieg und Frieden
Und verziehen kein Gesicht"[234].

---

[231] D. ARNOLD, Lexikon, 1994, 243f., s.v. Sphinxallee.
[232] D. ARNOLD, Lexikon, 1994, 278, s.v. Wasserspeier.
[233] Altes Foto, aus: W. WOLF, Die Kunst, 1957, Abb. 357. Die Widdersphingen-Allee, die die Tempel von Karnak und Luxor verbindet, wurde und wird derzeit archäologisch freigelegt, M. BORAIK, Sphinx Avenue, 2010.
[234] Verse 7245–9; vgl. weiterhin etwa H. DEMISCH, Die Sphinx, 1977, und zuletzt L. WINKLER-HORAČEK, Wege der Sphinx, 2011.

Hier sind bestimmte Vorstellungsmuster zu Sprachgestalt verdichtet, die wir so zwar nicht auf die altägyptische Kultur zurückprojizieren dürfen, aber die trotz aller interkulturellen Sinnverschiebung doch bestimmte historische Wurzeln haben.

Im Rahmen der Zugänglichkeitsbedingungen sind zudem Fragen des *meditativen Blickes* (*gaze*) zu erörtern[235]. Dieser *ehrfurchtsvoll-einsenkende Blick* ist in Ägypten eng mit der Frage der abgestuften Zugänglichkeitsbedingungen zu Bildern verbunden. Tatsächlich können die Bilder der sogenannten Gegentempel[236] als eine Art privatisierter (bzw. genauer: einer gewissen und zumindest etwas breiteren Öffentlichkeit für die Verehrung zugänglich gemachte) Andachtsbilder verstanden werden, die an den mit Symbolwertigkeit hoch aufgeladenen Kern des Sakralraumes der Tempel[237] angeschlossen waren.

Die ägyptische funeräre Kultur setzte in ihrer Bildlichkeit auf die Performanz des Betrachter- und des Leser-Blickes[238]. In Grabdekorationen wurde diese immer wieder in einem unterschiedlichen Maße inszeniert. Sofern die Dekoration an den Grabbesucher als dem Blickenden adressiert ist, wird auf den *erweckenden* bzw. den *belebenden Blick* gezielt. Andererseits wurde in der Grabdekoration der Grabinhaber selbst als ein *Blickender* (*m33*) in Szene gesetzt. Ein typisches Beispiel dafür findet sich auf einem großen Wandbild im Felsgrab des lokalen Potentaten Anchtifi von Hefat aus dem späten 3. Jt. v. Chr. (Fig. 32)[239], wobei das Motiv offenkundig bis in die Grabdekoration des Alten Reichs zurückgeht und wahrscheinlich in den memphitischen Residenznekropolen geprägt worden war.

---

[235] Diskutiert wurde dieser Aspekt der Bilder in der kunsthistorischen Forschung insbesondere für die religiöse Kunst des Mittelalters, und zwar vorzüglich sowohl die Altäre als auch die Andachtsbilder.

[236] L. BORCHARDT, Allerhand Kleinigkeiten, 1933, 9; D. ARNOLD, Lexikon, 1994, 91. In diesem Vorstellungsrahmen sind wohl auch die oben diskutierten Kultnischen aus dem Gebiet von Serabit (Taf. IV b) zu verstehen.

[237] Für die Problematik der Zugänglichkeit sakaler Räume ist beispielhaft auf den Festhof des Satet-Tempels von Elephantine hinzuweisen.

[238] In diesem Sinn ist etwa an die Textgattung „Anruf an die Lebenden“ zu erinnern. Aus ihnen entnehmen wir, dass z. B. auch die Expeditionsinschriften (E. BLUMENTHAL, Expeditionsberichte, 1977) von empirischen Betrachtern gelesen werden sollten, P. VERNUS, La formule, 1976. Die Performanz galt demnach als wichtig für die Wirkung des Textes.

[239] J. VANDIER, Mo^{c}alla, 1950.

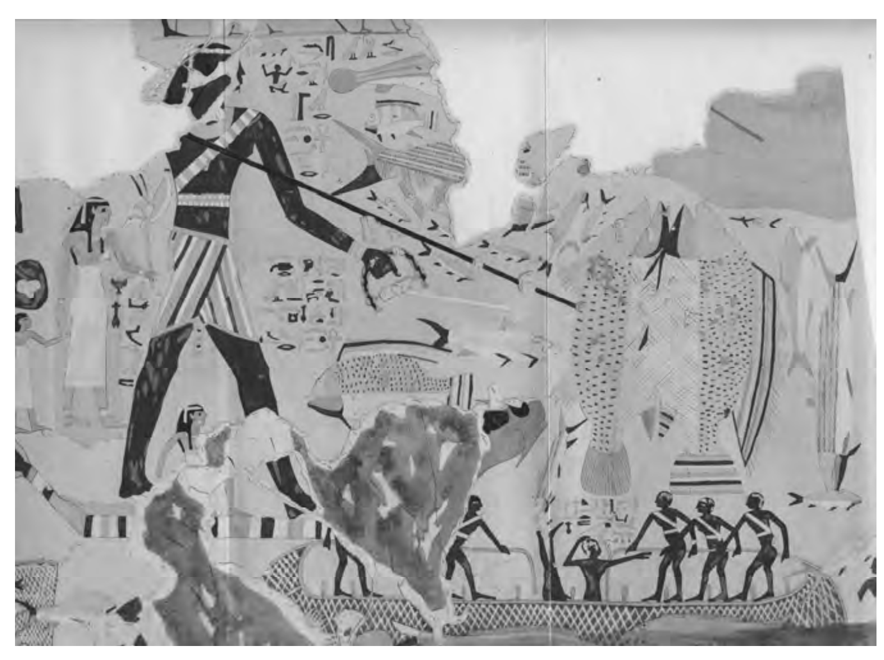


Fig. 32: Felsgrab des Anchtifi, Ausschnitt aus dem (fragmentarisch erhaltenen) großen Wandbild, Szene des Fische-Stechens.

Hier ist wiederum auf das enge Zusammenspiel von Bild und Text hinzuweisen, steht doch bei dem in einer typischen, seit der Grabdekoration des Alten Reiches bekannten Pose des Fische-Stechens[240] dargestellten Grabinhaber Anchtifi geschrieben:

mꜣꜣ stt n rmw…
Sehen des Speerens der Fische…[241].

In Bild und Beischrift wird eben der als ausgesprochen aktiv konzipierte Blickakt (*mꜣꜣ*) in das Zentrum des Interesses gestellt[242]. Zudem kommt dem „Blicken" wohl eine doppelte Wertigkeit zu: dem innerbildlichen lebendigen, beherrschenden, In-Besitz-nehmenden Blicken des Anchtifi selbst und supplementär dazu dem außerbildlichen Blick des Betrachters auf die Szene. Das Bild zeigt sich (dem Betrachter), und es zeigt zugleich etwas (den

---

[240] Hier ist als eine bereits im Alten Reich entwickelte Darstellungsform auf den sogenannten *Wasserberg* (Abb. z. B. bei D. SAHRHAGE, Fischfang, 1998, Abb. 33) hinzuweisen. Dieses ganz unnatürliche Motiv hat jedenfalls primär keine symbolische Bedeutung, sondern sollte für die Darstellung der Hauptfigur eine sportlich elegante Haltung ermöglichen, grundlegende Diskussion bei H. SCHÄFER, Von ägyptischer Kunst, 1930[3], 178–183.

[241] J. VANDIER, Moᶜalla, 1950, 261.

[242] Ausführlich zur „*mꜣꜣ*-Ikone" im Rahmen der ägyptischen funerären Kultur: M. FITZENREITER, Grabdekoration und die Interpretation funerärer Rituale im Alten Reich, 2001.

Inhalt) in seinen verschiedenen und mehr oder weniger eng miteinander verwobenen Ebenen[243].

Wie weit kann diese Darstellung des Blickaktes als eine funeräre Adaption des alldurchdringenden, besitzenden und *herrschenden Blickes*, wie er in verschiedenen Kulturen insbesondere Göttern – und zwar vorzüglich dem Sonnengott[244] – zugeschrieben wurde, verstanden werden? Vergleichend können wir wiederum auf das europäische Mittelalter blicken. Gemäß dieser Vorstellungswelt sieht Gott alles auf einmal, auch die Geschichte[245]. In diesem Rahmen ist das *innere Auge*, das diese synthetische Sicht sucht, von größerer Bedeutung als das äußere, erkenntnisschwache, körperliche Auge[246]. Dementsprechend wurden in der europäisch-mittelalterlichen Bilderwelt Bilder in der Art von Bildtableaus und Schemabildern aufbereitet, um das *innere Auge* der Betrachter besser erreichen zu können. Eben dies lässt sich mit bestimmten Darstellungsprinzipien der altägyptischen Kunst – insbesondere der sogenannten *Aspektive* (ein von EMMA BRUNNER-TRAUT in die Forschung eingeführter Kontrastbegriff zu „Perspektive", nachdem HEINRICH SCHÄFER in seinen wegweisenden kunstgeschichtlichen Untersuchungen aus der ersten Hälfte des 20. Jhs. n. Chr. diesbezüg-

---

[243] G. BOEHM, Wie Bilder Sinn erzeugen, 2007.

[244] Das Motiv des Sonnengottes als dem Garanten des Rechts, weil er alles sieht, kennen wir nicht nur aus Ägypten, sondern z. B. auch aus dem Alten Vorderen Orient (Schamasch und später Mithra[s]).

[245] Zum mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund ist auf die in Ägypten vom Mittleren Reich an belegte Vorstellung von einem *göttlichen Geschichtsplan* (*sḫr nṯr*) hinzuweisen, dazu demnächst: L. MORENZ, Der „Gottesplan" und die „persönliche Frömmigkeit" im ägyptischen Mittleren Reich, i. V. Diese Konzeption der historischen Sinnstiftung erinnert jedenfalls in einem gewissen Rahmen an bestimmte europäisch-mittelalterliche Geschichtsvorstellungen.

[246] Für diese Vorstellung ist insbesondere auf die neoplatonische Philosophie PLOTINS hinzuweisen, die im abendländischen Denken dann vor allem über BOETHIUS weiter wirkte. Die berühmte Passage *Enneaden*, V, 8, 6. lautet in der Übersetzung von C. TORNAU, Plotin, Ausgewählte Schriften, 2001, 173 „... und darum haben sie (die ägyptischen Weisen, LM) für das, was sie mit Weisheit zeigen wollten, nicht Formen einzelner Buchstaben verwendet, die die Wörter und Sätze nach und nach durchgehen und eine Nachahmung von Lauten und vorgetragenen Aussagen sind, sondern Bildsymbole (*agalmata*) gezeichnet, und indem sie für jede einzelne Sache genau ein Bild in ihre Tempel einprägten, hervorgehoben, daß es bei letzterem kein Nacheinanderdurchgehen gibt: daß nämlich jedes einzelne Bild eine bestimmte Wissenschaft und Weisheit *und* deren zugrundeliegender Gegenstand ist, und zwar in konzentrierter Form, nicht als Denk- oder Planungsvorgang". TORNAU, 383, Anm. 39, schreibt PLOTIN für diese Passage nur die Verwendung von dem „uralte(n) Klischee von der Weisheit der Ägypter" zu, doch könnte in dieser Schriftauffassung mehr Gehalt stecken. PLOTIN konnte nicht nur wegen seiner Deutungen zu einem Hauptbezugspunkt des Hieroglyphenverständnisses werden, sondern ihm wurde auch deshalb besondere Kompetenz zugeschrieben, weil er selbst aus Ägypten (wohl in Assiut geboren) stammte. Aus heutiger Perspektive ist allerdings deutlich, dass er von den ägyptischen Hieroglyphen nur wenig Authentisches wusste (E. IVERSEN, The Myth, 1961, 45f.) und jedenfalls seine eigene metalogische Semiotik in sie hineinprojizierte.

lich noch in einer dezidiert (alt-)deutsch ausgerichteten [und doch zugleich zu Neologismen bereiten] Begrifflichkeit von *geradansichtig-vorstellig* gesprochen hatte)[247] – vergleichen. Diese beiden Darstellungsweisen sind symbolische Formen, sofern in ihnen einerseits eine bestimmte Welt-Sicht verdichtet und andererseits diese ihrerseits als eine Sehgewohnheit weiter entwickelt und geprägt wurde[248].

Beispielhaft zeigt diese aspektivische Welt-Sicht die Sanktuardarstellung des Aton-Tempels auf einem ursprünglich aus König Echnatons Residenz namens Achet-Aton (heutiger arabischer Name: Tell el-Amarna) stammenden Relief (sog. *Talatat*, sekundär in dem nahe gelegenen Hermopolis verbaut gefunden, Fig. 33)[249].



Fig. 33: *Talatat* aus Hermopolis mit aspektivischer Darstellung des Aton-Tempels.

Die entsprechenden Denk- und Vorstellungsweisen zeigen Heiligtums-Darstellungen in einer Mischung von Ansichten[250], wie wir dies nicht erst seit dem Neuen Reich, sondern bereits seit der frühdynastischen Zeit Ägyptens kennen[251]. Hier genüge beispielhaft der Blick auf eine Darstellung eines Sobektempels, drei Darstellungsvarianten des Tempels von Buto und zwei des Tempels von Sais[252].

[247] E. BRUNNER-TRAUT, Die Aspektive, 1975; weiterführend ist A. GH. SHEDID, Gedanken zum Raumbegriff, 1995.

[248] E. PANOFSKY, Die Perspektive, 1927. Zur komplexen arabisch-europäischen Geschichte der neuzeitlichen Perspektivvorstellungen H. BELTING, Florenz, 2009.

[249] Boston, MFA 63.961; R. SCHULZ, M. SEIDL, Ägypten, 2001, 201, Abb. 98.

[250] Grundlegend hierzu war für unser Verständnis wiederum H. SCHÄFER, Von ägyptischer Kunst, 1930.

[251] H. W. MÜLLER, Gedanken zur Entstehung, 1985.

[252] Zu den frühen Tempeln: R. BUSSMANN, Die ägyptischen Tempel, 2011.

Krokodilopolis

Das an zentraler Stelle auf einem Rollsiegel aus der Zeit etwa um 3000 v. Chr. (Fig. 34) gezeigte Gebäude hat eine genischte Fassade mit Bovidenkopf, was im Rahmen des zeitgenössischen ikonographischen Codes die Bedeutung *Sakralbau* kodiert: [253]. Dahinter können wir in dem Zeichen KROKODIL AUF STANDARTE, das im Unterschied zu den anderen hier dargestellten „normalen" Krokodilen auch noch im Rücken zwei Sakralität anzeigende Federn trägt: , ein bildliches Zeichen des Krokodils als einem Kultbild erkennen[254]. Vom Zeichenstatus her dürfte es sich dabei allerdings eher um eine Art ikonisch aufgeladenes Schrift-Bild-Zeichen als tatsächlich um ein *abbildliches* Bild für das Kultbild handeln. Dabei verfließen die Grenzen zwischen Bild und Schrift (wie so oft in der altägyptischen Zeichenwelt) bei diesem Siegel durchaus[255].

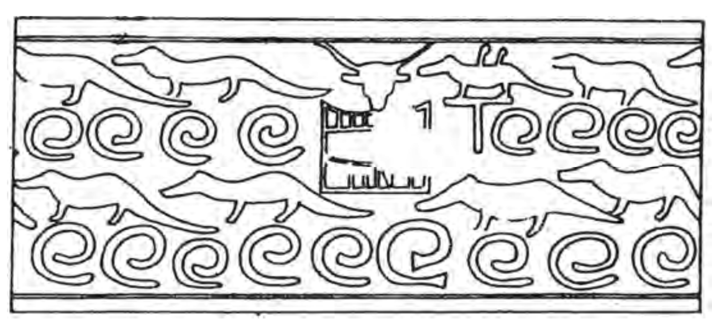


Fig. 34: Siegel vom Tempel des Sobek.

Diese Darstellung des Sobek-Tempels aus dem frühen 3. Jt. v. Chr. gibt uns offenkundig keinen naturalistischen Seheindruck von ihm wieder, sondern vielmehr eine stark zeichenhafte, symbolische Verdichtung von hoher Lesbarkeit[256].

---

[253] Rinderhörner an sakralen Bauten sind im Niltal und in der Levante mehrfach aus dem 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. als Bauelemente belegt, Diskussion in: L. MORENZ, Zum Aussehen, 2003.

[254] Auch die Feder als ein sakraler Marker ist mehrfach belegt und findet sich etwa bei der *wꜣs.t*-Hieroglyphe, insbesondere wenn damit der sakral aufgeladene Bereich *Theben* bezeichnet wird.

[255] Jedenfalls handelt es sich hier um eines der frühesten bekannten Tempelsiegel überhaupt, und es bezieht sich auf den Tempel des Sobek (wohl von Krokodilopolis), ausführliche Diskussion in L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 156–161.

[256] Aus dem Alten Reich ist dann auf die Darstellung des Sobek-Heiligtums in der sogenannten *Jahreszeiten-Kammer* vom Sonnenheiligtum des Königs Ni-user-re aus der V. Dynastie hinzuweisen.

Buto

Zu der frühen Tempelikonographie von Buto[257], die seit dem späten 4. Jt. v. Chr. belegt ist, gehört ein Gebäudekomplex mit Sanktuar (Fig. 35). Dabei fragt sich, wie weit der hier dargestellte Reiher tatsächlich eine Gottheit von Buto (*ḏbꜣ*) darstellt, oder ob er eher (und m. E. wahrscheinlich) in der Funktion als ein Phonogramm das Toponym *ḏbꜣ* repräsentiert[258].

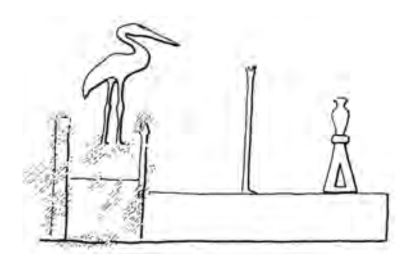


Fig. 35: Ausschnitt von der Prunk-Keule des Königs Nar-me(he)r.

Der Reiher kann hier *ḏbꜣ* gelesen werden, und zugleich besteht im Blick auf den Gefäßständer[259] eine interpiktoriale Korrespondenz VOGEL – VERSORGUNG[260]. Diese Darstellung auf der Prunk-Keule bietet eine Kombination von sowohl bildlichen als auch lautlichen Aspekten, die in den Zeichen gespeichert sind. Davon unterscheidet sich die Darstellung auf dem archaischen Etikett des Königs Acha (Fig. 36)[261], dem Nachfolger des Nar-me(he)r, zwar im Blick auf die Binnendarstellung, doch ist hier offenbar derselbe Referent gemeint.



Fig. 36: Ausschnitt von dem Etikett des Königs Acha.

---

257 Zur Bedeutung von Buto in der proto- und frühdynastischen Zeit Ägyptens: L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.

258 Positive Belege für eine Reihergottheit in Buto fehlen jedenfalls bisher noch völlig, Diskussion in L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 72f.

259 Vielleicht kann man in der Interpretation noch einen Schritt weiter gehen und hier an die Hieroglyphe *sign-list* T 25 (*Schwimmer am Fischnetz*) erinnern, die eben auch für *ḏbꜣ* steht. Sie ist dem Gefäßständer mit Gefäß formal jedenfalls ziemlich ähnlich.

260 Ob und wie weit diese Beziehung tatsächlich beabsichtigt war, können wir allerdings nicht sicher sagen.

261 W. HELCK, Untersuchungen, 1987, 148.

Das Zeichen *t* vor dem Reiher ist zudem schriftgeschichtlich bemerkenswert, weil es die bisher älteste bekannte Ausschreibung eines besonderen grammatikalischen Elements in der ägyptischen Schrift[262] darstellt. Eine dritte Variante bietet in Form eines figurativen Monogramms ein archaisches Warenetikett (Fig. 37).



Fig. 37: Archaisches Warenetikett
Abydos U-j 127.

Dieses Etikett bietet bildlich und lautlich im Vergleich mit den anderen beiden Darstellungen eine deutliche Kurzform, kann mit Blick auf die Zeichenformen und -funktionen als emblematisch bezeichnet werden.

Auch den Tempel von Buto können wir für diese frühe Zeit der (proto-)ägyptischen Geschichte bisher archäologisch noch nicht direkt fassen. Allerdings laufen die Grabungen in diesem Gebiet weiter[263]. Die genischte Fassade lässt zumindest nach dem Einfluss sumerischer und/oder protoelamischer Kunst auf die frühe ägyptische Sakralarchitektur fragen[264]. Diese Problematik wird in der Forschung allerdings bereits seit längerem kontrovers diskutiert. Wie immer es mit dem genauen Ursprung auch stehe[265], ist daraus jedenfalls eine zentrale Repräsentationsform in der ägyptischen Architektur (und in Übertragung dieser Baumuster auch von Särgen) geworden[266].

Sais

Der Sakralkomplex von Sais wird auf den erhaltenen Darstellungen aus der proto- und frühdynastischen Zeit regelmäßig durch zwei Gottes-Fahnen markiert. Diese standen am Eingang des Sakralkomplexes. Eine vergleichbare Aufstellung von zwei Pfählen mit bestimmten mehr oder weniger lesbaren Attributen kennen wir auch von sumerischen Tempeln[267]. Hier genü-

---

[262] Tatsächlich ist die Bestimmung nicht einmal ganz klar, denn wir können entweder an die *t*-Endung oder aber an eine Nisbe denken. Letzteres ist schriftgeschichtlich wohl zumindest etwas wahrscheinlicher.
[263] U. HARTUNG, Tell el Fara'in, 2009.
[264] Überblick bei U. HARTUNG, Umm el-Qaab II, 2001, 383–388.
[265] Tatsächlich ist unsere Datenbasis für sichere Entscheidungen zu dünn, gerade was die Primärquellen betrifft.
[266] D. ARNOLD, Lexikon der ägyptischen Baukunst, 1994, 174–176.
[267] K. SZARZYNSKA, Archaic Sumerian Standards, 1996.

ge ein Hinweis auf die in der Forschung berühmten sogenannten *Schilfringbündel* der sumerischen Göttin INANNA[268]. Hinzu kam bei diesem Tempel in Sais eine Stange mit zwei gegenständigen Klopf-Käfern, offenbar symbolisch bedeutsamen Verkörperungen der Göttin Neith (oder bereits ihrer zumindest hypothetisch möglichen noch vor-ägyptischen Vorform)[269]. Außerdem gehörte eben der Gebäudekomplex mit dem Sanktuar dazu, wie er auf dem Jahres-Täfelchen dargestellt ist und wie ihn auch die Prunk-Palette repräsentiert (Fig. 38 und 39).



Fig. 38: Ausschnitt von dem Jahres-Täfelchen des Königs Acha mit Sakralkomplex.

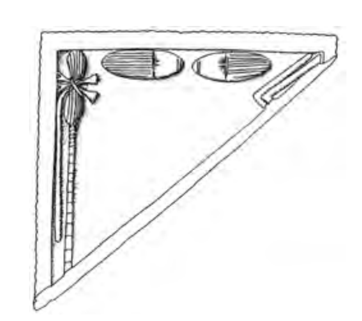


Fig. 39: Prunk-Palette mit Darstellung des Sakralkomplexes der Neith.

Wie hier bereits für die beiden anderen Tempel gesagt, ist auch der proto- und frühdynastische Sakralbau aus Sais bisher archäologisch noch nicht direkt erfasst worden[270].

Krokodilopolis, Buto und Sais waren in der ägyptischen Geschichte herausragende Orte aus der proto- und frühdynastischen Zeit mit Tempeln von einer überregionalen Bedeutung[271]. Sie wurden bei der zweidimensionalen

---

[268] Aus sumerologischer Perspektive zuletzt dazu: P. STEINKELLER, Inannas Archaic Symbol, 1998.

[269] B. ADAMS, Dish of Delight, 1999.

[270] Bei den laufenden Grabungen sind aus dieser frühen Zeit der (proto-)ägyptischen Geschichte bisher erst einige Keramikscherben bekannt geworden. Überblick zu den neueren archäologischen Arbeiten: P. WILSON, Prehistoric Settlements, 2007.

[271] Einen Überblick zu den frühen Tempeln bietet aus archäologischer Perspektive R. BUSSMANN, Die ägyptischen Tempel, 2011.

Darstellung nicht etwa im Sinne einer mimetisch-naturalistischen Darstellung gezeichnet, sondern vielmehr in Form schematisierender Charakterisierung gekennzeichnet. So wurde eine Bildtradition ausgebildet, die dann im Niltal für Jahrhunderte fortwirkte.

Im Sinn der Schemabilder können wir auch Bilder wie das Papyrus-„Raster" im Felsgrab des Anchtifi von Hefat (frühe Zeit der Regionen) verstehen, das einerseits radikal geometrisiert ist, über die Vögel aber doch auch zugleich die enorme Lebendigkeit der Sumpflandschaft zeigt (Fig. 40). Dieser manifeste Widerspruch von Lebendigkeit der Vogeldarstellungen versus festes Schema generiert eine hohe Bild-Poetik, verlockt den Betrachter zu einem intensiven Denken und Vorstellen.

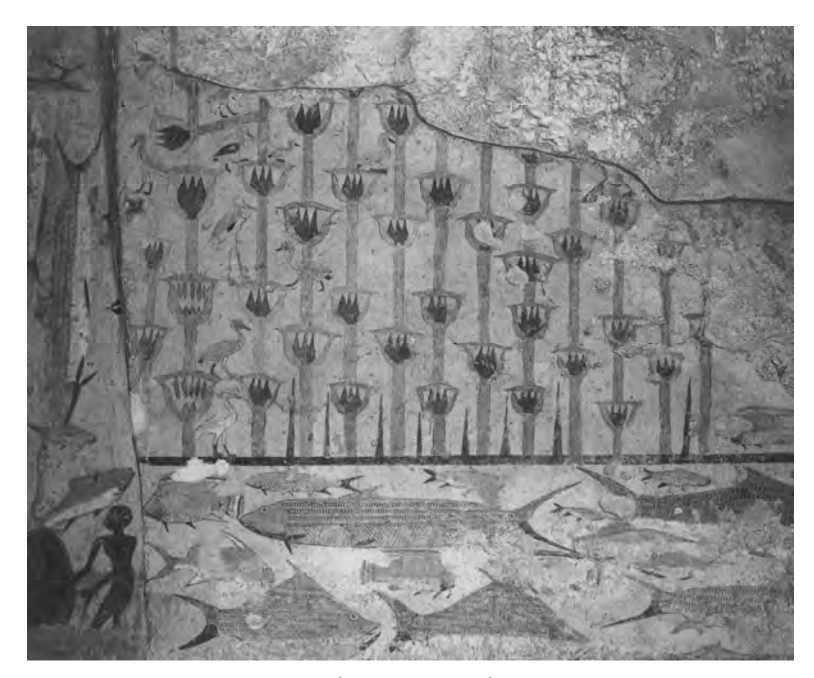


Fig. 40: Felsgrab des Anchtifi, Wandbild auf der SO-Seite des Eingangs.

Untersuchenswert sind zudem bestimmte Bildtabus und dabei bild-„magische" Kennzeichnungen. Hierzu gehört etwa die Verstümmelung gefährlicher Wesen im Bild. Diese Darstellungsweise kennen wir sowohl von Bildern im engeren Sinn als auch von bestimmten Schriftzeichen. Ein häufiges Motiv ist der von Messern durchschnittene Leib der Chaos-Schlange Apophis[272], und dies kann man etwa in der Darstellung auf dem Sarg des Nacht-amun sowohl im Bild als auch bei der den phonetisch geschriebenen Namen determinierenden Hieroglyphe sehen (Fig. 41).

---

[272] P. KOUSOULIS, Magic and Religion, 1999.

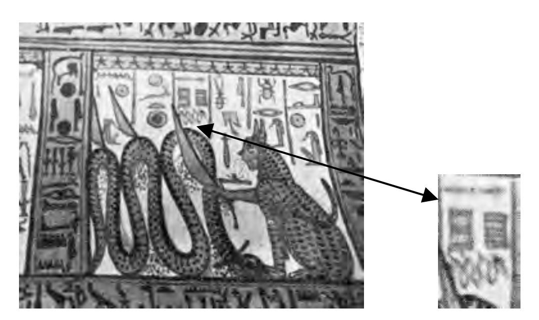


Fig. 41: Ausschnitt aus Grab TT 335,
Name des Apophis, Determinativ.

Solcherart bild-„magische“ Darstellungen einer Verstümmelung von irgendwie als gefährlich verstandenen (oder auch konkreter negativ konnotierten) Tieren kennen wir im Niltal bereits aus der frühdynastischen Zeit[273] (Fig. 42).

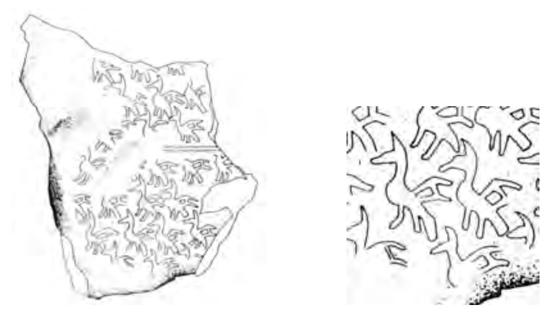


Fig. 42: Siegelabrollung mit Detail aus der I. Dynastie,
bild-magisch gekennzeichnete *rḫyt*-Zeichen.

Auf dem Siegelbild aus dem frühen 3. Jt. v. Chr. sind die Flügel der Vögel markant zusammengebunden, also in einer bild-magischen Weise flugunfähig gemacht.

Im hieroglyphischen Bereich wurde diese Negativ-Kennzeichnung im Schrift-Bild vor allem in Sakraltexten praktiziert[274]. So wurden in den Pyramidentexten des Alten Reiches vorzüglich die Zeichen von Nahrungsrivalen des Bestatteten (etwa der Hase und bemerkenswerterweise nicht [oder jedenfalls nur sehr selten] Schlangen[275]) grafisch verstümmelt[276]. Hier zeigt sich ein „magisches“ Bildverständnis in seiner Wirkung auf die so

---

[273] J. KAHL, Ein bislang unbeachtetes Beispiel, 2000.
[274] F. KAMMERZELL, Zeichenverstümmelung, 1986.
[275] Dies änderte sich etwas später in der ägyptischen Schriftgeschichte, und vom späteren 3. Jt. v. Chr. an wurden gerade Schlangen mutiliert dargestellt, L. MORENZ, Die Zeit, 2010, 259f.
[276] E. EDEL, Altägyptische Grammatik, 1955, § 69 und 81.

ausgeprägt bildhafte – sowohl ikonisch (also nach der inneren Form) als auch figurativ (also nach der äußeren Form) – hieroglyphische Schrift. In diesem Sinn können wir daran erinnern, dass im Althochdeutschen das Wort *bilidi* noch „Zauber", „Kraft" bedeutete[277], und ein solches ausgesprochen *leb-haftes* Bildverständnis kennen wir aus verschiedenen Kulturen. Es wirkt bis heute nach, wenn etwa die Bilder irgendwie besonders unliebiger Personen verbrannt, zerrissen oder auf welche Art auch immer beschädigt werden. Bereits aus dem Alten Ägypten kennen wir die Praxis der Zerstörung von Bildern und Namen von aus verschiedenen Gründen in einem bestimmten gesellschaftlichen Bereich unliebig gewordenen Personen. Einen Paradefall dafür bietet die Familie des Wesirs Antef-iker aus dem frühen Mittleren Reich mit den dezidierten Zerstörungen der Darstellungen im Grab TT 60[278] und zugleich der Nennung seines Namens unter den „Geächteten"[279]. Dazu gehört auch die Zerstörung von Götterbildern und -namen wie insbesondere dem von Amun auf verschiedensten Monumenten unter König Echnaton im 14. Jh. v. Chr.[280] Diese in der ägyptischen Geschichte außergewöhnlich intensive, konsequente und ausgesprochen aufwendige Auslöschungs-Kampagne[281] hat breite interkulturelle Parallelen bis in die fotografischen Bilder des 20. Jhs. n. Chr. hinein[282]. Dabei dürfte es sich lohnen, in einer kulturwissenschaftlich angelegten Studie Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Eben diese Praxis von Beschädigung und Zerstörung bezeugt *via negationis* die große Macht der Bilder, die eben nicht nur geliebt und verehrt, sondern – symmetrisch dazu – auch gehasst und gefürchtet wurden.

Neben der generellen kulturellen Verortung des *verbotenen Blickes* können auch Ränder und Tabubrüche in ihrer Besonderheit genauer gefasst werden. Diesbezüglich einen Extremfall bietet eine visuell-poetische

---

[277] Wortgeschichte in ihrem enormen kulturgeschichtlichen Potential zeigt eindrucksvoll T. FRINGS, Antike und Christentum, 1948.

[278] N. DE GARIS DAVIES, A. H. GARDINER, The Tomb, 1920.

[279] In der Ägyptologie wird von Ächtungstexten gesprochen, und dieser Texttyp ist seit dem Alten Reich belegt. Diese standen vorzüglich auf roten Töpfen, die rituell zerbrochen wurden (*sḏ dšr.w*) oder auf ganz einfach geformten Menschenfiguren aus Ton. Zu den solcherart unschädlich gemachten Wesen gehörten vor allem Ausländer aber auch andere Wesen, etwa Dämonen oder gelegentlich auch Ägypter. Die Aufführung eines Wesirs unter den „Geächteten" deutet auf einen größeren gesellschaftlichen Umbruch hin, G. POSENER, Le vizier, 1988.

[280] Das genaue Gegenstück dazu bildet die Restaurierungskampagne der Nachamarnazeit (ein frühes Beispiel ist die sogenannte Restaurationsstele von Tut-anch-amun), in der die alten Götternamen wieder in die Monumente eingetragen wurden.

[281] Der Name des Gottes Amun wurde sogar in der in keilschriftlichem Akkadisch verfassten diplomatischen Korrespondenz teilweise gelöscht, J. A. KNUDTZON, Tilgung des Amun, 1897, 107f. Eine Untersuchung der gesellschaftlichen Dynamik dieser Großaktion fehlt noch und böte zwar einerseits hohe methodische Schwierigkeiten, wäre aber gewiss ausgesprochen interessant.

[282] A. JAUBERT, Photos, die lügen, 1989.

Komposition in einer traditionellen Titelkette aus dem Grab des Nomarchen Chety aus Beni Hassan[283], die in der XII. Dynastie geschaffen wurde (Fig. 43).

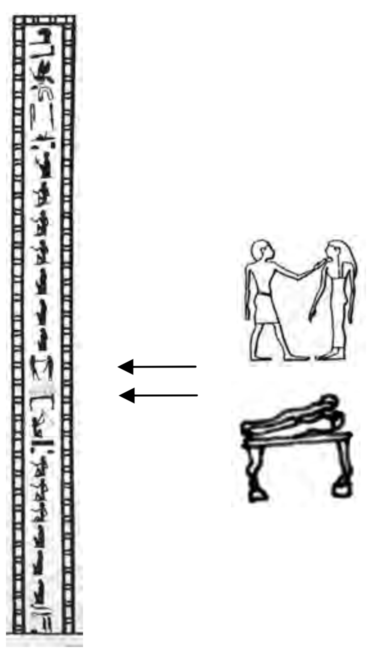


Fig. 43: Grab des Nomarchen Chety aus Beni Hassan; Hieroglyphenkolumne in schematisierter Umzeichnung und genauere Wiedergabe der Bett-Szene.

In dieser Folge von zwei für diese Grabinschrift anscheinend *ad hoc* konzipierten Hieroglyphen ist das gängige Epitheton *mry nw.t=f* – „der Geliebte seiner Stadt" – visuell poetisch kodiert, während im supplementären Untertext mit den Szenen von Mann und Frau zugleich in ikonischer Weise auf den Grabherren Chety und auf seine Frau selbst verwiesen wurde[284]. Mit dieser hieroglyphischen Inszenierung wurde im Alten Ägypten ein relatives Bildtabu der offenen Darstellung von Sexualität dadurch überwunden, dass es durch eine extreme ikonische Aufladung in den Bereich von hieroglyphischen Schreibungen ausgelagert ist und die vielschichtige Hieroglyphenkomposition dort ihre Bedeutung mit der großen Bandbreite von Sozialgeschichte bis Religion auf mehreren Ebenen entfalten konnte.

Solche bildanthropologischen Fragen nach *Kulturen des Blickes* (wiederum eine gedankliche und begriffliche Anleihe bei H. BELTING) versprechen Einsichten sowohl in die Kunst als auch noch weiter darüber hinaus gehend

[283] A. G. SHEDID, Die Felsgräber, 1994, 38, Abb. 56.
[284] Ausführliche Diskussion in: L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 132–141.

in die Kultur. Sie wurden m. E. in der Ägyptologie bisher trotz einzelner Ansätze insgesamt erst viel zu wenig gestellt. Dies mag teilweise daran liegen, dass solche Herangehensweisen mitunter noch immer als zu theorielastig gefürchtet werden[285]. Sollten wir in Forschung und Lehre aber wirklich das darin liegende Potential aufgeben können oder gar wollen? Zudem fragt sich, wie wir denn ohne dieses theoretische Rüstzeug mit den Nachbarfächern (und nicht zuletzt der Kunstgeschichte) ins Gespräch über Bilder (innere wie äußere) kommen könnten. Hier die richtige Balance und Mischung zwischen materialorientierter Basisarbeit sowie Theorie und Methode zu finden, ist und bleibt natürlich immer eine Herausforderung jenseits von irgendwelchen (unmöglichen) Patentlösungen.

Tatsächlich gilt die Theorieproblematik auch für Fragen wie die nach dem ja keineswegs selbstverständlichen ontologischen Status des Bildes und der Bilderwelten[286]. Dem ist mit *Eikones* ein Großprojekt des *Schweizer Nationalfonds* gewidmet, an dem auch die Ägyptologie mit beteiligt ist[287]. Bildfragen sind ein ausgesprochen breites Forschungsfeld mit dem Bedarf nach einer Kombination verschiedener methodischer Ansätze[288]. Auf eine allzu große, lähmende Theoriefurcht wäre mit einem der Großmeister einer kulturwissenschaftlich geöffneten und durchdrungenen Kunstgeschichte von zudem hohem philosophischem Niveau, ERWIN PANOFSKY, zu antworten:

> „Man hat zu Recht gesagt, dass die Theorie, wird sie nicht durch die Pforte einer empirischen Disziplin eingelassen, wie ein Geist durch den Kamin kommt und die Möbel in Unordnung bringt. Doch es ist ebenso richtig, dass Geschichte, wird sie nicht durch die Pforte einer theoretischen Disziplin eingelassen, die sich mit gleichen Phänomenen befasst, wie eine Horde von Mäusen in den Keller schleicht und das Fundament unterwühlt“[289].

Erst in der Verbindung beider Zugangsweisen, der konkreten Materialkenntnis gepaart mit theoretischer Neugierde und mit methodischer Kom-

[285] Wie man allerdings bei dem Verständnis von Bildern und/oder Worten ohne „Theorie“ auskommen wollte, ist mir nicht verständlich. Im Dienste des Faches sollten wir aus irgendwelchen Lagerbildungen herauskommen, und eine reine Naivität ist spätestens nach den verschiedenen „Turns“ jedenfalls nicht mehr guten Gewissens möglich. Tatsächlich wirkt ein methodenbewusstes Herangehen auch auf die Erschließung sowohl neuer als auch teilweise bereits lange bekannter Quellen, die scheinbar ausgereizt sind. In diesem Sinn kommen wir in dieser Einführung häufiger auf die Nar-me(he)r-Palette als dem bekanntesten und in der Forschung am intensivsten besprochenen Objekt aus dem 4. bzw. frühen 3. Jt. v. Chr. zu sprechen.

[286] In diese Problematik führt ein: O. CALABRESE, Semiotic Aspects, 2003.

[287] Aus diesem Arbeitskreis genüge ein Hinweis auf ein Werk von dessen langjährigem Leiter: G. BOEHM, Was ist ein Bild?, 2006[4].

[288] H. BELTING, Bild-Anthropologie, 2001; K. SACHS-HOMBACH (Hrsg.), Bildtheorien, 2009.

[289] E. PANOFSKY, Kunstgeschichte, 2002, 25.

petenz, kommt die ägyptische Kunst trotz aller fragmentarischen Erhaltung für uns ferne Betrachter zum Klingen[290]. Zudem gilt mit EDGAR WIND als eine Grundbedingung unserer Forschung:

> „Wir haben vom Baum der Erkenntnis gegessen und können uns nicht rückwärts ins Paradies zurückstehlen: das Tor ist verriegelt, und der Engel wacht davor. Aber der Garten ist vielleicht am anderen Ende offen“[291].

Wie aber kann diese aufwendige Annäherung in der so kurzen Zeit der komprimierten Bachelor-Studiengänge geleistet werden? Als institutionalisierte Ägyptologie müssen wir uns dieser manchmal dornigen Frage nach der Lehrbarkeit des komplexen Faches Ägyptologie mit dem außergewöhnlich weiten Kultur- und Sprachhorizont stellen und im Rahmen der jeweiligen lokalen Bedingungen und Möglichkeiten nach kreativen Lösungen suchen. Dazu gehört es, entsprechend der verfügbaren Ressourcen jeweils institutionen-spezifische Ansätze zu finden. Dementsprechend sind die hier locker eingestreuten Bezüge auf Bonner Objekte und Forschungen zu verstehen. Jedenfalls kann die vernünftige Alternative in der Behandlung der Bilderwelten m. E. gewiss nicht in einer reinen *Materialschlacht* liegen, so selbstverständlich eine gute Denkmälerkenntnis eine grundlegende Voraussetzung dafür bildet. Zwar können und werden rein deskriptiv bleibende Arbeiten immer nützlich sein, doch bilden sie nicht das Ziel der Forschung, sondern sie stellen mehr oder weniger aufgearbeitete Daten für daran anschließende weitergehende Fragestellungen bereit. Auch H. WÖLFFLIN als ein weiland typischer Form- und Stilanalyst, der im frühen 20. Jh. n. Chr. für eine seinerzeit relativ neuartige, innovative *Kunstgeschichte ohne Namen* warb, verband trotz dieses methodischen Ansatzes Fragen von und um Psychologie, Komposition, Struktur und Kultur miteinander, ging selbst keineswegs etwa von einem autarken Kunstwerk aus.

Wie in vielen Bereichen der Wissenschaften von Kulturen im Alten Vorderen Orient wird auch in der Ägyptologie häufig der Schrift und den schriftlich fixierten Texten eine höhere Bedeutung als den Bildern eingeräumt, und dadurch ist in Forschung und Lehre längst eine gewisse Schieflage bei der Betrachtung und Analyse der altägyptischen Kultur eingetreten[292]. Dieses Ungleichgewicht könnte aber gerade in der Lehre, die ja mit jedem Jahrgang Studierender immer wieder „von vorne“ anfängt, sogar relativ leicht korrigiert werden.

---

[290] Die ägyptologische Tradition untersucht C. LIEDKE, Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft, 2001.

[291] E. WIND, Kunst und Anarchie, 1979, 69.

[292] Dies gilt ähnlich für die Altorientalistik und noch stärker in den Bibelwissenschaften. Dies zeigt das aus dieser Schieflage entstandene Plädoyer von O. KEEL, Das Recht der Bilder, 1992.

Eine prägnante Einführung in die grundlegende Problematik von ägyptischer Kunst bietet die inzwischen in der Forschung als Einstiegsbild von ERNST GOMBRICHS *Art and Illusion* berühmt gewordene Karikatur von DANIEL ALAIN, „Drawing", aus dem Jahre 1955 (Fig. 44)[293].



Fig. 44: Karikatur von Daniel Alain, Drawing, 1955.

Zum Verständnis des Titels ist wenigstens *en passant* auf den im englischen Wort „Drawing" schlummernden semantischen Doppelsinn von *Zeichnung* versus *Zeichnen* hinzuweisen.

In diesem Bild sind gleich mehrere Kernprobleme der altägyptischen Bildkunst kunstreich angerissen, so:

- Naturbeobachtung (Frauenkörper) versus erlernte Konventionen
- (Darstellungsmuster)
- Ausbildung fester ikonographischer Codes und Bildforme(l)n
- „Vermessung" des Menschen, z. B. Fragen nach Kanon, Musterbüchern etc.
- Professionalisierung („Schule").

Auf einer anderen Ebene steht der Apell D. ALAINs an die erotischen[294] und exotischen Seiten der ägyptischen Bilder-Welten, die diese kunstvolle Karikatur für den westlichen Zeitschriftenleser aus den 50er Jahren des 20. Jhs. n. Chr. attraktiv machen konnten und machten. Wenn wir etwa an die sogenannte *Kleine Nachtmusik* in einer thebanischen Wandmalerei der

---

[293] E. GOMBRICH, Kunst und Illusion, 2002[6].

[294] Hier werden offenbar *Männer-Blicke* in Szene gesetzt: eine Frau agiert als Modell, und sie wird von 11 Zeichnern/Betrachtern beobachtet.

XVIII. Dynastie denken (Fig. 45), finden wir eines der künstlerisch raffinierten altägyptischen Vor-Bilder solcher moderner Vorstellungen[295].



Fig. 45: Wandmalerei aus dem thebanischen Grab des Nacht, XVIII. Dynastie.

Dabei interessierte ERNST GOMBRICH seinerzeit die Frage nach der Gestaltwahrnehmung als ein Problem der Konzeptionalisierung, der Konventionalisierung und der technischen Umsetzung von den Akten *Sehen* und *Vorstellen*. Im allgemeinen Aufschwung der Kognitionswissenschaften – hier genüge ein Hinweis auf Arbeiten aus dem Bereich der evolutionären Anthropologie wie von MICHAEL TOMASELLO[296] – sind diese bald 50 Jahre alten Fragen GOMBRICHs noch immer (oder jedenfalls wieder) in der Forschung erstaunlich aktuell, und auch hier können wir vom Kernfeld der ägyptologischen Kunstgeschichte ausgehend einen breiten Anschluss in die allgemeine Kunst- und Kulturwissenschaft bis hin zu den Neurowissenschaften finden.

Kognitionsgeschichtlich scheinen mir z. B. Fragen wie die nach der Perzeptionsgestalt und damit nach der Prägnanz von Form[297] so interessant wie bisher in der ägyptologischen Forschung zumindest noch immer ziem-

[295] Kompositionell bietet diese kleine Musikantinnengruppe eine enorme interfigurative Dynamik, wobei die ästhetisch inszenierte weitgehende Nacktheit der mittleren so bewegten Musikantin gerade durch den Kontrast zu den beiden sie umgebenden Frauen im langen Festgewand aus weißem Leinen hervorgehoben ist.

[296] M. TOMASELLO, Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens, 2002/2009[2].

[297] W. WILDGEN, M. PLÜMACHER (Hrsg.), Prägnanter Inhalt, 2009.

lich unterbelichtet[298]. Diese Tendenz mag wenigstens ein Beispiel veranschaulichen. Die ägyptische Schrift zeigt mit der Hieroglyphe (*sign-list* G 14; Lautwerte: *nr* und *mw.t*) die Grundform der kulturell traditionellen Wahrnehmung und Vorstellung des Geiers im Niltal während der pharaonischen Zeit. Daneben stehen Zusatzformen wie der *schützende* ( ) und auch der *fliegende* ( ) Geier, die eine bestimmte Bedeutung kodieren und somit spezifisch markieren. Diese Darstellungsweisen verkörpern die drei wesentlichen Perzeptionsformen der Geiergestalt in der altägyptischen Kultur. Eine noch darüber hinausgehende pointierte Gestaltung zeigt die sogenannte *Schlachtfeld-Palette* aus dem ausgehenden 4. Jt. v. Chr.[299] (Fig. 46).



Fig. 46: Schlachtfeld-Palette, spätes 4. Jt. v. Chr.

Im unteren Bildfeld erkennen wir die üblichen Perzeptionsschemata des Geiers, die in ihrem Zusammenspiel jedoch eine besondere zeit-räumliche Perspektive bieten und auf diese Weise eine spezifische Bilddynamik generieren. Diese *chronographische Flinte* schafft eine hohe Bilddynamik, und wir werden hierauf in einem eigenen Essay noch einmal ausführlicher zu sprechen kommen[300].

---

[298] Dabei ist allerdings Vorsicht gegenüber vorgeblichen naturwissenschaftlichen Universalerklärungen des Phänomens Kunst geboten, die teilweise in einfachen und elementaren Missverständnissen (etwa der reduktionistischen *baywatch-Theorie* gesteigerter Schlüsselreize wie bei V. S. RAMACHANDRAN) gründen, J. HYMAN, Art and Neuroscience, 2010.

[299] R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 91–96.

[300] Ausführlich dazu Kap. III.2.

Ein eindrucksvolles Beispiel für komplexe und bild-narrative Raumgestaltung bietet die sogenannte *Löwenjagd-Palette*, die ebenfalls aus dem späten 4. Jt. v. Chr. stammt (Fig. 47)[301].





Fig. 47: Löwenjagd-Palette, spätes 4. Jt. v. Chr.;
daneben: Hauptszene mit dem herrscherlichen Löwenjäger.

Auf die am oberen Ende dargestellte herrscherliche Löwenjagd kommt an beiden Seiten das an der Jagd beteiligte Herrschergefolge (u. a. mit Standarten) zu. Zudem wird das obere Bildmotiv am unteren Rand mit der Darstellung des von Pfeilen durchschossenen Löwenkörpers fortgeführt. Mit dieser Komposition wird ein besonderer bildpoetischer Denkraum geschaffen.

Die Perspektiven für eine ägyptologischen Kunstgeschichte und/oder Bild-Anthropologie sollten also ausgesprochen rosig sein, und doch ist sie ein (sogar bereits lange diagnostiziertes) Stiefkind der Forschung[302] und leider auch der Lehre[303]. Immerhin war 2010 in Budapest eine internationale Tagung speziell dem Thema *ägyptische Kunst* gewidmet[304], und wir können weiterhin an einige archäologisch-kunsthistorisch ausgerichtete Kongresse aus den letzten Jahren denken[305]. Zudem war die Kunstgeschich-

[301] Diskussion in L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, bes. 168–172; R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 59–63.
[302] D. WILDUNG, Bilanz eines Defizits, 1990.
[303] Eine Bestandsaufnahme der Situation vor 20 Jahren findet man in M. EATON-KRAUSS, E. GRAEFE (Hrsg.), Studien, 1990. Seitdem hat sich die Lage zumindest nicht wesentlich gebessert.
[304] K. KOTHAY, Art and Society, i. Dr.
[305] Etwa M. BARTA (Hrsg.), The Old Kingdom Art, 2006.

te auf größeren ägyptologischen Treffen häufig mit eigenen Sektionen vertreten, etwa bei der *Millenniums-Debatte* des *Internationalen Ägyptologenkongresses* in Kairo[306]. Wenn wir mit *Imago Aegypti* nunmehr (endlich!) über eine spezifisch kunsthistorisch ausgerichtete Zeitschrift verfügen, fehlt uns nach WALTER WOLFs „Die Kunst Ägyptens" aus dem Jahre 1957[307] trotz so substantiellen Werken wie der von CLAUDE VANDERSLEYEN herausgegebenen *Propyläen-Kunstgeschichte*[308] eine modernere methodische Einführung in die ägyptologische Kunstgeschichte und die Geschichte der ägyptischen Kunst noch immer schmerzlich. Wir müssen, dürfen und können für methodische Fragen jedoch in Nachbars Garten wildern und stoßen dann auf so nützliche Werke wie OSKAR BÄTSCHMANNS Grammatik der Kunstgeschichte von 2008, seine 2001 in fünfter Auflage erschienene Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik oder die von HANS BELTING und anderen herausgegebene *Kunstgeschichte. Eine Einführung* – 2008 bereits in siebenter Auflage erschienen.

Dabei sehe ich vor allem drei Säulen einer solchen *Einführung in die ägyptische Kunst*, die ihrerseits wiederum aus mehreren Aspekten und Ebenen bestehen:

I) *Säule*
Typologie und Typengeschichte[309]
Stilistik und Stilgeschichte[310]
Probleme der Materialität wie Farben[311], Bildträger[312] etc.[313]

---

306 E. RUSSMANN, Millenium Debate, 2003.

307 Bei aller aus heutiger Perspektive leicht möglichen Kritik sollte WOLFS Verdienst an Fragestellungen, Methodik, Systematik und relativ breiter Quellenauswahl nicht unterschätzt werden. Er hat für eine lange Zeit zum letzten Mal die ägyptologische Betrachtung der ägyptischen Kunst an die allgemeine Kunstgeschichte und -wissenschaft angeschlossen.

308 C. VANDERSLEYEN, Propyläen-Kunstgeschichte, 1975; vgl. auch J. MALEK, Ägypten, 2003. Leider hat zwar H. W. MÜLLER nie eine Gesamtdarstellung vorgelegt, doch kann gewinnbringend auf die kommentierte Bildauswahl Ägyptische Kunst, 1970, hingewiesen werden.

309 Dies ist ein traditioneller Gegenstand einer kunstgeschichtlich-archäologisch arbeitenden Ägyptologie, beispielhaft etwa: G. ROEDER, Ägyptische Bronzefiguren, 1956. Solche typologischen Arbeiten sind so mühsam (für den Autor und auch für die Leser), wie sie doch für bestimmte Fragestellungen nützlich sein können. Sie werden auch heute geleistet (etwa E. BERNHAUER, Zur Typologie, 2006) und gehören zum handwerklichen Rüstzeug.

310 Hier genüge ein Hinweis auf je eine Studie zum Flachbild: A. G. SHEDID, Stil der Grabmalereien in der Zeit Amenophis' II, 1988 und eine zu den Statuen: D. LABOURY, La statuaire de Thoutmosis III, 1998. Zur Problematik des Stils vgl. die von U. PFISTERER am Beispiel Donatellos unternommene *Archäologie* des Stilbewusstseins der Renaissance: Donatello, 2002.

311 W. V. DAVIES (Hrsg.), Colour and Painting in Ancient Egypt, 2001.

312 A. KJØLBY, Material Agency, 2009.

313 Zu den herausragenden Beispielen für eine besondere Wahl des Materials gehört eine aus Korallenkalk gefertigte, 3,5 cm hohe Figur einer Kröte aus dem späten 4. Jt. v. Chr.

Gerade Stilgeschichte und Typengeschichte sind ein traditionelles Feld nicht nur allgemein der Kunstgeschichte (beispielhaft dafür steht der hier bereits genannte H. WÖLFFLIN), sondern auch der ägyptologischen kunstgeschichtlichen Forschungen[314]. So kann man mit WÖLFFLINs längst berühmt gewordenen pointierten Vergleich nach den Gemeinsamkeiten von „Spitzschuh“ und gothischer Kathedrale fragen, und zweifellos kann auch der Spitzschuh einen aussagekräftigen kunsthistorischen Forschungsgegenstand bilden. So schrieb denn E. WIND vor einigen Jahrzehnten: „ein ägyptisches Lotusornament wird mit der gleichen Sorgfalt untersucht wie ein Pharaonengrab“[315]. Sei dem so! Jedenfalls liegen aus den letzten Jahrzehnten tatsächlich (verschiedene und teilweise) gewichtige Arbeiten zur ägyptischen Ornamentik vor[316], aber auch für diese Art *Kunstgeschichte der kleinen Teile* besteht (selbstverständlich!) noch weiterer Forschungsbedarf.

Stilgeschichte und Typengeschichte sind anschlussfähig an breitere kunsthistorische Fragestellungen wie die von MICHAEL BAXANDALL nach dem *period eye*, also die nach den kulturellen Bedingtheiten von den jeweiligen Seh- und Darstellungsgewohnheiten[317]. In diesen Bereich gehören z. B. Fragen nach dem Verhältnis von den hypothetischen Vorstellungen im Kopf des Künstlers in Bezug auf das tatsächliche Werk; ein Problemfeld, das im Kunstdiskurs der Renaissance als *Disegno* bezeichnet wurde und in der Kunstgeschichte nach einer prägnanten Formulierung G. E. LESSINGs unter der Formel „Raffael ohne Hände“[318] läuft. Wir können dies auch als Spannungsfeld zwischen *innerem Bild* und *äußerem Bild* fassen. Hier steht die ägyptologische Bildforschung auch nach Jahrzehnten noch immer ziemlich in den Kinderschuhen.

Dieses Material war durchaus ungewöhnlich, doch passen die Koralleneinschlüsse vorzüglich zur Wiedergabe der warzenbedeckten Haut der Pantherkröte, A. WIESE, Antikenmuseum Basel, 2001, 32f., Nr. 8.

314 Zu den Statuen gibt es eine Fülle von Untersuchungen, etwa: H. G. EVERS, Staat aus dem Stein, 1929; B. V. BOTHMER, H. DE MEULENAERE, H. W. MÜLLER, Egyptian Sculpture, 1960; R. SCHULZ, Die Entwicklung, 1992; M. MÜLLER, Königsplastik des Mittleren Reiches, 2005 oder H. BRANDL, Untersuchungen, 2008.

315 E. WIND, Kunst und Anarchie, 1979, 30. Vor allem ist fachintern kritisch anzufragen, mit welcher Sorgfalt denn tatsächlich „ein Pharaonengrab“ behandelt wurde. Selbst das berühmte Grab des Tut-anch-amun beispielsweise ist bis heute noch nicht vollständig publiziert.

316 Letzte Studie zum Thema: T. POMMERENING, E. MARINOVA, S. HENDRICKX, The Early Dynastic Origin of the Water-Lily Motif, 2010.

317 M. BAXANDALL, Painting, 1972.

318 LESSING schrieb in *Emilia Galotti*, I. Aufzug, 1.–5. Auftritt: „Oder meinen sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden“. In der Bild-Praxis gibt es dagegen nach E. WIND, Kunst und Anarchie, 1979, 83, keinen „Raffael ohne Hände“, weil eben die Bedingungen und der Umgang mit dem Material unverzichtbar zur „Kunst“ dazu gehören. Trotzdem sind natürlich die Vorstellungen im Kopf des Künstlers zumindest ein verlockender Reflexionsgegenstand. Zudem sind sie in neueren kognitionswissenschaftlichen Forschungsansätzen ins Zentrum der Betrachtung gerückt.

Ägyptisch-eigenbegrifflich können wir an die Problematik der Bildkonzeption um die Begriffe *twt* versus *tjt* (und ihr teilweises Verschmelzen miteinander)[319] erinnern. Zugleich wirkt die Widerständigkeit des Materials gegen das Bilden keineswegs etwa nur störend, sondern sie fordert die Künstler/Handwerker vielmehr zu ihrer spezifisch handwerklich-künstlerischen Leistung geradezu heraus[320]. Für den Werkaspekt können wir auf die ägyptische Bezeichnung der „Kunst" als *ḥmw*(.*t*)[321] verweisen. Mit der Hieroglyphe des Steinbohrers (, *sign list* U 28) geschrieben, ist im Schrift-Bild von *ḥmw*(.*t*) die Vorstellung von einer mehr oder weniger asketischen Arbeit assoziiert. Vor über 40 Jahren wurde in Baseler Universitätsvorträgen auf Anregung des klassischen Archäologen KARL SCHEFOLD die Frage nach dem Einfluss von *Extase, Maß und Askese als kulturbildenden Faktoren* gestellt[322]. Eben diese Faktoren-Trias ist für unser Verständnis der altägyptischen Kunst von einer hohen Relevanz, nicht nur im Blick auf die Einzelfaktoren sondern gerade auch auf ihr Zusammenspiel. Solche Fragen sind zudem trans- und interdisziplinär ausgesprochen gut anschlussfähig.

II) *Säule*
Produktions- und Rezeptionsästhetik
Kulturwissenschaft und Kunstsoziologie
Fragen nach Bildfunktionen, Blickkulturen etc.
Intermedialität (Bild-Schrift, Bild-Architektur etc.)

In diesem Feld sind für die Ägyptologie Arbeiten wie die von PETER BURKE zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Kunst[323], von WOLFGANG KEMP zur Rezeptionsforschung mit programmatischen Titeln wie „Der Betrachter im Bild"[324] oder von HANS BELTING zur Bild-Anthropologie[325] von einem hohen Interesse, wie auch umgekehrt ägyptologische Arbeiten in diesen Feldern den kunst- und kulturwissenschaftlich arbeitenden Kollegen willkommen sind (oder jedenfalls sein sollten). Wenn W. KEMP den *impliziten Betrachter* in der Bildwissenschaft stark machte, erinnert dieser Ansatz an den *lettore modello* in der Literaturwissenschaft[326], ohne dass damit aber etwa genau dasselbe gemeint wäre. Dazu gehört KEMPs hermeneutisches Konstrukt der „Leerstelle", die der Betrachter in einem aktiven Vor-

---

319 E. HORNUNG, Der Mensch, 1967; E. OTTO, Der Mensch, 1971.
320 Dazu etwa H. W. FISCHER-ELFERT, Die Vision, 1998, 36–39.
321 Belegt sind sowohl die maskuline als auch die feminine Form des Wortes. Ob eine Bedeutungsdifferenz bestand, ist noch nicht geklärt.
322 Extase, Maß und Askese als Kulturfaktoren. Akademische Vorträge gehalten an der Universität Basel 5, Basel 1967.
323 Etwa P. BURKE, Die Renaissance, 1992.
324 W. KEMP (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild, 1985.
325 H. BELTING, Bild-Anthropologie, 2001.
326 U. ECO, Lector in fabula, 1990.

stellungs- und Denkakt füllen muss, um dem Gesehenen auf der Betrachterseite Sinn zu stiften. So wird im aktiven Dialog von Betrachter und Autor durch das Medium des Bildes Sinn auf verschiedenen Ebenen generiert. Aus ägyptologischer Perspektive ist diesbezüglich etwa an das oben besprochene Tempelbild des Nefer-hotep (Fig. 28) zu erinnern. Hier bildete die buchstäbliche Leerstelle (das Tempelinnere) zwar mutmaßlich nicht einfach das Ziel der Bildaussage, aber sie hält doch für den Betrachter wesentliche Informationen bereit. Mit BARTHES' berühmten Überlegungen in *Die dunkle Kammer* können wir sie geradezu als *Punctum* fassen, indem darin besondere sozio-sakrale Bedingungen aufleuchten können.

In diesen Forschungsrahmen gehört auch die Frage nach der Intertextualität und genauer der Interpiktorialität. So können wir ein hermopolitanisches Grabrelief des Priesters Pa-dy-kam aus dem 4. Jh. v. Chr. (Fig. 48) direkt auf die oben (Fig. 43) bereits kurz besprochene Hieroglyphenfolge im Felsgrab des Chety aus Beni Hassan (XII. Dynastie) zurückführen.

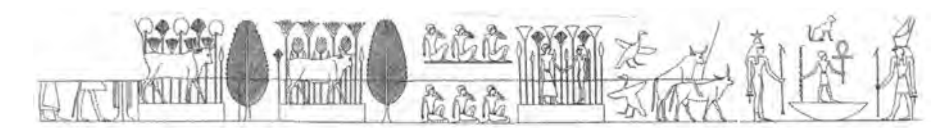


Fig. 48: Szenenfolge im Grab des Pa-dy-kam in Hermopolis.

Dabei entsprechen einander nämlich die beiden folgenden Szenen, die allerdings mehr als eineinhalb Jahrtausende später ganz spezifisch umgesetzt und neu gestaltet wurden (Fig. 49).

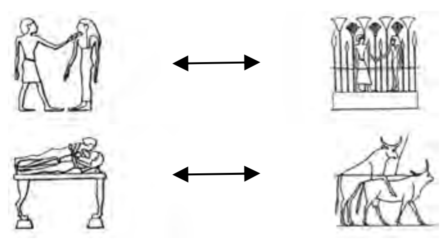


Fig. 49: Vergleich der visuell poetischen Zeichenkompositionen bei Chety (XII. Dynastie) und Pa-dy-kam (4. Jh. v. Chr.).

Die Abfolge bei Chety hat eine durchaus kinematographische Dimension (Umarmung – Bettszene – Harfenmusik, oben Fig. 43)[327], während die Bedeutsamkeit dieser Abfolge bei Pa-dy-kam durch die Veränderung der Bettszene zu der Rinderszene völlig aufgelöst ist. Die Transformation der Bett-Szene bei Chety zur Darstellung des eine Kuh begattenden Stieres (*km* – „der Schwarze“) bei Pa-dy-kam ist allerdings eine ausgesprochen geistrei-

[327] Zur kinematographischen Dimension in den ägyptischen Bilderwelten vgl. Kap. III.2.

che und assoziationskräftige Fortschreibung des über eineinhalb Jahrtausende älteren Vor-Bildes mit einem besonderen Bezug auf den Grabinhaber[328]. Interessant ist angesichts dieser auffälligen Korrespondenz und ebenso auch der markanten Differenz nun nicht nur die Frage, ob die Überlieferung über ein direktes Kopieren im Grab oder eher vermittelt über die Archive mit den dort aufbewahrten Vorlagen verlief[329], sondern hier zeigt sich zudem eine ausgesprochen raffinierte Weiterentwicklung, die sogar über den *Stier* (*km*) auch noch einen besonderen Bezug zum Eigennamen des Grabinhabers – eben *Pꜣ-dy-km* – herstellt[330].

Der Kunstdiskurs wird in der Forschung häufig als ein europäisches (und zwar insbesondere als ein seit der Renaissance entwickeltes) Phänomen gesehen. Wie aber passt das ebenfalls vielschichtige und historischen Veränderungen unterworfene Verhältnis zum Bild in den über 3000 Jahren altägyptischer Kultur in diese Vorstellung? Wir sollten uns den in HANS BELTINGS *Bild-Anthropologie* oder JAMES ELKINS *The Domains of Images* gestellten Fragen nach der Kompatibilität älterer und außereuropäischer Bildbegriffe mit der Kunstgeschichte moderner und europäischer Prägung stellen. Wie wir von MAX IMDAHLS „Ikonik" und seinem Konzept des *wiedererkennenden Sehens* lernen[331], kann die Beziehung zwischen kunsthistorischem Werkbegriff und emphatischem Bildbegriff ausgesprochen produktiv wirken. Hier steht uns zwar noch viel Arbeit ins Haus, aber wir dürfen eben in diesem Denkprozess Erkenntnisse und Freude erwarten.

III) *Säule*
Ikonographie und Ikonologie
Hermeneutik
Semantik und Semiotik
Narratologie

Gerade die Betrachtung der ägyptischen Kunst weckt häufig (und dies bei ganz verschiedenen Betrachtern) ein Verständnis für die Funktion der Bilder als Zeichen, wozu in diesem System die offenen Grenzen zwischen Bild und Schrift wesentlich beitragen[332]. Als weiterführenden Hinweis möchte ich einen 2003 veröffentlichten Aufsatz des Berliner Semiotikers ROLAND POSNER

---

328 Ausführliche Diskussion in L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 135–138.

329 P. DER MANUELIAN, Living in the Past, 1994.

330 Ausführlich hierzu: L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 139f.

331 M. IMDAHL, Giotto Arenafresken, 1996³. IMDAHLS Überlegungen schließen an S. K. FIEDLER, Vorstellungen zu Anschauung/Konzept an. Wir können drei Ansätze der kunstgeschichtlichen Interpretation unterscheiden: *sehendes Sehen* (S. K. FIEDLER, Schriften über Kunst 1, [1913/4], 1971) – *erkennendes Sehen* (E. PANOFSKY: Ikonographie und Ikonologie) – *wiedererkennendes Sehen* (M. IMDAHL, Giotto Arenafresken, 1996³, 89, 92).

332 Aus dem ägyptologischen Bereich ist auf Arbeiten wie V. ANGENOT, Pour une hermeneutique, 2005, oder R. TEFNIN, Entre mimèsis, 2007, hinzuweisen. Eine theoretisch ausgerichtete Darstellung bietet C. REICHE, Eine Welt aus Stein, Bild und Wort, 2006.

herausheben, in dem er grundsätzlich und mit einem bewusst Kulturen übergreifenden Ansatz zehn Ebenen von Bildkompetenz diskutierte und dabei ein gestuftes System des Bildverständnisses entwarf[333]. Er unterschied:

1. perzeptuelle Kompetenz
2. plastische Kompetenz
3. signitive Kompetenz
4. syntaktische Kompetenz
5. piktorale Kompetenz
6. referentielle Kompetenz
7. exemplifikationale Kompetenz
8. funktionale Kompetenz
9. pragmatische Kompetenz
10. modale Kompetenz.

In diesem System sind die Ebenen 1–3 als relativ (aber eben nicht absolut) bildspezifisch gemeint, während 4–6 auch für andere Medien in stärkerem Ausmaß relevant sind und 7–10 eine noch allgemeinere Geltung im menschlichen Orientierungs- und Kommunikationsprozess beanspruchen können.

Gegen verschiedene semiotische Ansätze widerspricht einer der Gründungsväter und Promotoren des *pictorial turn*, der Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler W. J. T. MITCHELL, der Vorstellung, Bilder könnten einfach Gegenstände einer Theorie sein, da eine solche Theorie grundsätzlich einer „Metasprache" bedürfte, die gegenüber ihren Gegenständen neutral wäre. Gegen diese Annahme verweist er auf die „Heterogenität repräsentierender Strukturen innerhalb des Felds des Sichtbaren und des Lesbaren"[334]. Trotzdem seien Bilder aber nicht etwa getrennt von der Sprache zu fassen, doch ebenso wenig ist Sprache – und insbesondere die Sprache der Theorie – unabhängig von ihrer Bildlichkeit[335]. MITCHELL argumentierte damit besonders gegen E. GOMBRICHs Ansätze, sofern Bilder und Worte beide gleichermaßen zwischen natürlichen und konventionellen Zeichen stünden. Tatsächlich liegt die Problematik jedoch in der Gewichtung. Hier eröffnet sich jedenfalls ein produktives Spannungsfeld zwischen Bildwissenschaft und Semiotik[336], bei dem in der Forschung bisher eigentlich erst das Spielfeld abgesteckt worden ist.

Selbstverständlich sind diese hier angerissenen Ebenen praktisch kaum sinnvoll voneinander zu trennen, und sie bilden zusammengenommen einen potentiell ausgesprochen produktiven hermeneutischen Zirkel. Was aber

[333] R. POSNER, Ebenen, 2003.
[334] W. J. T. MITCHELL, Bildtheorie, 2008, 144.
[335] W. J. T. MITCHELL, Bildtheorie, 2008, 136f., 142–146.
[336] Das vierbändige *Handbuch der Semiotik* bietet in verschiedenen Artikeln wichtige Anregungen und Methoden zum Verständnis der Bilder, etwa der Artikel R. KELLER, H. LÜDTKE, Kodewandel, 1997.

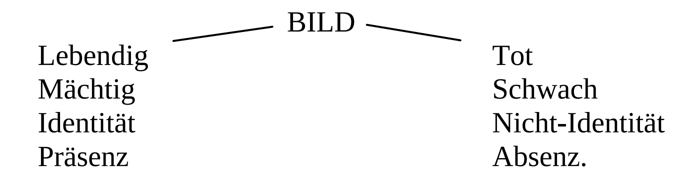
sind dann mehr oder weniger rationale Kriterien für unsere Deutungen? Weder der *gesunde Menschenverstand* noch eine *lang erprobte Praxis* reichen dafür bekanntlich aus. Interpretationen sind zudem oft nur mit einem gewissen Risiko zu haben, wofür in diesem Rahmen ein Hinweis auf UMBERTO ECOs (wie üblich pointierte und anregende) Darstellung *Interpretation und Überinterpretation*[337] genüge.

Das klassische Hilfsmittel einer kunsthistorischen Hermeneutik ist auch nach inzwischen über 80 Jahren noch immer ERWIN PANOFSKYs berühmter Dreischritt in der Interpretationsarbeit:

- vor-ikonographische Beschreibung
- ikonographische Analyse
- ikonologische Interpretation[338].

Zwar sind aus wahrnehmungspsychologischer oder auch aus hermeneutischer Sicht mittlerweile einzelne Einwände gegen das Modell vorgebracht worden[339], doch E. PANOFSKY hat seinerzeit gerade keine dogmatische Zwangsjacke, sondern vielmehr ein ausgesprochen praktikables methodisches Baugerüst entworfen. Dieses Interpretationsschema ist auch für die Ägyptologie wie geschaffen und zudem für die konkrete Auslegungspraxis vielfach adaptierbar. Gerade für diesen Bereich ist der jeweilige Kontext der Bilder, etwa auch im Blick auf räumliche Bezüge, von besonderer Relevanz. Hier genüge ein Hinweis auf die „grammaire du temple" (P. DERCHAIN)[340], dem auf kunsthistorischem Feld die *Ikonik* MAX IMDAHLS[341] zur Seite gestellt werden kann. Diese beiden Interpretationsansätze sind zwar völlig unabhängig voneinander entwickelt worden, weisen aber in bestimmten Fragestellungen trotzdem bemerkenswerte Ähnlichkeiten zueinander auf.

Besonders die für den *iconic turn* der Kulturwissenschaften prägenden Arbeiten von W. J. T. MITCHELL haben auf bestimmte anthropologische Paradoxien des BILDES aufmerksam gemacht. Ein Bild steht grundsätzlich zwischen den Polen:



---

[337] U. ECO, Die Grenzen der Interpretation, 1999.
[338] E. PANOFSKY, Zum Problem, 1932, vgl. unten Kap. II.a sub *Zum Forschungsstand*.
[339] Eine gute Übersicht zu PANOFSKY bietet R. HEIDT, Erwin Panofsky, 1977.
[340] P. DERCHAIN, Un manuel, 1962.
[341] M. IMDAHL untersuchte die Giotto-Fresken in der Arena-Kapelle mit ihren vielfachen Bezügen aufeinander: Giotto Arenafresken, 1996[3].

In diesem Rahmen können wir an die Bezeichnung der Tätigkeit des Bildhauers als „beleben“ (*sꜥnḫ*)[342] erinnern und zudem auf die rituelle Praxis des Mundöffnungsrituals[343] verweisen. Das materielle Objekt musste kultisch behandelt werden – *wp.t rꜣ* („Öffnen des Mundes“[344]; dies war nur der am meisten herausgehobene Teil der komplexeren Zeremonien am [Ersatz-]Körper[345]) – um als Bild-Wesen wirksam-aktiv zu sein[346]. Idealerweise (im Sinn der ägyptischen Bildtheologie) wurden solche Rituale täglich an den Götterbildern vollzogen[347]. In der *Lehre des Ani* aus dem Neuen Reich[348] heißt es:

> „Der Gott dieses Landes ist die Sonne am Himmel,
> während seine Statuen auf der Erde sind.
> Weihrauch soll täglich als ihre Speise gegeben werden,
> um ihm Kraft zum Erscheinen zu geben.“.

Eben für die Verbindung von Statuen-Körper und Seele[349] sollten die Rituale sorgen. Zu der ägyptischen Bilder-Welt gehört eben weit mehr als nur die materielle Präsenz der Bilder.

Wie weit wurde etwa, ägyptologisch weiter im Blick auf die teilweise ja ausgesprochen monumentalen ägyptischen Bilder gefragt, in diesem *Zeitalter des Bildes vor der Kunst* (H. BELTING) z. B. eine Monumental-statue von Pharao Ramses II. von den Ägyptern selbst als eine Person konzipiert und behandelt, und diese Frage nach Status und Identität gilt auch für die Kultbilder der Götter.

---

342 Als eine Berufsbezeichnung des Bildhauers ist *sꜥnḫ* seit dem Neuen Reich belegt, WB IV, 47, 14–16.

343 E. OTTO, Das ägyptische Mundöffnungsritual, 1960; H. W. FISCHER-ELFERT, Die Vision, 1998.

344 Aus dem akkadischen Bereich kennen wir eine dazu analoge Praxis, die ebenfalls als „Öffnen des Mundes bezeichnet wurde: *pit pi*. Auch damit wird *pars pro toto* auf umfassende Riten verwiesen. Ein interkultureller Strukturvergleich steht noch aus und gehört zu den Desiderata.

345 Vereinfachend gesagt sind die Rollen auf zwei Typen verteilt: den mit dem Material arbeitenden Künstler-Handwerker und den mit Texten und Riten arbeitenden Priester.

346 Wenigstens *en passant* ist auf die griechische Vorstellung von Athena, die dem von Prometheus geschaffenen Menschenkörper Seele einhaucht oder auch an die alttestamentliche Erzählung von der Menschenschöpfung (Gen. 2,7) hinzuweisen. Die Parallelen von Körper-Erschaffung und Beseelung als zwei komplementären Akten der Schöpfung im engeren und im weiteren Sinn sind so auffällig wie interessant. Ähnlich lesen wir in Völuspá 19: „Seele gab Odin, Hönir gab Sinn, Blut gab Lodur und blühende Farbe“.

347 N. BRAUN, Pharao und Priester, 2007.

348 J. F. QUACK, Die Lehren des Ani, 1994, 108f., Handschrift B, 20,16f.

349 Hier sollten Probleme der ägyptischen Anthropologie behandelt werden, wozu Konzepte wie *kꜣ*, *bꜣ*, *ꜣḫ*, *šw.t* oder *ẖ.t* gehören. Hier muss allerdings aus der umfangreicheren Literatur zum Thema ein Hinweis auf A. LOPRIENO, Drei Leben, 2003, genügen.

Eben von Ramses II. stammen Statuen, in denen der König Ramses II. in einer Priesterrolle opfert (Fig. 50), und zwar sogar mitunter auch dem Gott Ramses II.[350]. Hier zeigt sich die Zwei-Körper-Problematik des ägyptischen Königtums in all ihrer Radikalität. Diese Spaltung der Aspekte in den bildlichen Verkörperungen des Königs zum einen als Gott und zum anderen als Mensch ist sowohl für die Religionsgeschichte als auch für die Bild-Anthropologie von einem hohen Interesse und von drängender Relevanz, wenn man Sinn und Funktion der Bilder verstehen will.



Fig. 50: Statue des opfernden Königs Ramses II.

Es ist auch für unser Verständnis der Bilder bedeutsam zu erfahren, dass etwa ab der Mitte des 2. Jts. v. Chr. der König in einer Art Titel spezifisch als *Prozessions-Statue* (*ẖntj*) des (Sonnen-)Gottes bezeichnet wurde. So heißt es in der hieroglyphischen Inschrift auf der Stele des Königs Ra-hotep, einem Herrscher aus dem zweiten thebanischen Kleinstaat[351]:

> „Re hat dich als seine *ẖntj-Prozessions-Statue* eingesetzt“[352].

Diese Aussage bietet offenkundig eine Form von Königsideologie, und hier stellt sich das Problem des Menschen nicht nur als einem Zeichenproduzenten sondern vielmehr auch als Zeichen selbst[353]. Der König wird hier als ein bildhaft-lebendiges Zeichen Gottes konzipiert. Ganz in diesem Sinn bedeutet der Name des insbesondere durch seinen reichen Grabschatz in der Moderne berühmt gewordenen Königs Tut-anch-amun ja eben „lebendes (*ꜥnḫ*) Abbild (*twt*) des Amun (*Jmn*)“. Von daher kommt ein besonderes königstheologisches Spannungsfeld in die Plastik, wenn eben Amuns-Bilder mit der spezifi-

[350] Tatsächlich kennen wir solche Darstellungen bereits von Amen-hotep III., der dargestellt ist, wie er in der Rolle als königlicher Priester seiner vergöttlichten Form opfert, LD 85 a, 87 b/c. Zur Vergöttlichung von Königen in Ägypten und den entsprechenden ikonographischen Markern: L. HABACHI, Features of the Deification, 1969; D. WILDUNG, Göttlichkeitsstufen, 1973.

[351] Zum Text: E. BLUMENTHAL, Die Koptosstele, 1977.

[352] E. OTTO, Der Mensch als Geschöpf und Bild Gottes, 1971, 344f.

[353] Zum semiotischen Hintergrund: R. POSNER, Der Mensch als Zeichen, 1994.

schen Physiognomie von Tut-anch-amun gestaltet wurden (Fig. 51)[354]. Zugleich ist aber auch zu bedenken, dass es ein im Niltal ausgesprochen verbreitetes (und mindestens bis in das Mittlere Reich zurück zu verfolgendes[355]) Phänomen[356] war, die Gesichter von Götterbildern am jeweils zeitgenössisch gerade ausgeprägten Königsbild[357] zu orientieren. Diese Angleichung verrät uns viel über die Konzeptionen des Götter- und Königsbildes sowie über den ideologischen Hintergrund dieser Darstellung.



Fig. 51: Doppelplastik mit Gott Amun und König Tut-anch-amun, Amuntempel von Karnak.

354 Die bildliche Inszenierung von Königsnamen diskutiert L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 176–192.

355 Noch weiter zurück ist aus dem Alten Reich besonders auf die berühmten Mykerinos-Triaden (dazu etwa B. V. BOTHMER, Egyptian Art, 2004, 12–24), hinzuweisen.

356 In diesem Zusammenhang ist etwa auf die Könige mit dem Namen Amenemhet zu verweisen. Der Name *jmn-m-ḥ3.t* ist eine programmatische Aussage – „Amun ist an der Spitze" –, und er lässt sich in der Mehrschichtigkeit von *ḥ3.t* aber auch sekundär verstehen als „Amun ist im Gesicht". Tatsächlich können wir eine besondere Nähe von Amun-Gesichtern zu Königen mit dem Namen Amenemhet beobachten (H. G. FISCHER, Two Iconographic Questions, 1997). Allerdings lag eine solche Gott-König-Gleichung ohnehin nahe, sodass wir kein so spezifisches Szenarium entwerfen können (oder müssen).

357 Von einem besonderen Interesse ist natürlich auch die Frage, auf welchem Weg das jeweils aktuelle Königsbild entstand. Wie weit müssen wir z. B. mit einer Art *Porträtsitzen* des Herrschers rechnen, und wie stark nahm der Königshof Einfluss auf bestimmte Stilisierungen im Bildnis und in der Bildsprache überhaupt? Konkrete schriftliche Zeugnisse dafür fehlen uns völlig, und wir können nur aus den erhaltenen Resultaten künstlerischer Praxis und allgemeinen sozio-kulturellen Erwägungen Rückschlüsse für diesen Problemkreis zu ziehen versuchen. Vielleicht können uns künftige Forschungen in diesem Bereich trotz der für solche Fragen schlechten Überlieferungslage noch weiter bringen.

H. BELTINGS bahnbrechende Monographie *Bild und Kult* aus dem Jahre 1990 steht für einen Paradigmenwechsel in der Kunstgeschichte[358], sofern hier Fragen nach den medialen Bedingungen und den sozio-kulturellen und mentalitätsgeschichtlichen Kontexten des Bildes (Bilder als „Nomaden der Medien“) ins Zentrum gestellt wurden. Solche Fragen werden vor allem in Medienwissenschaft und -archäologie intensiv diskutiert, und ich glaube, dass sie für unser Verständnis der altägyptischen Bildproduktion und -rezeption neue Fragehorizonte eröffnen können, während wir andererseits aus der ägyptologisch-archäologischen Arbeit faszinierendes und vielschichtiges altägyptisches Material aus über drei Jahrtausenden in die Diskussion einspeisen und eine entsprechende historische Tiefendimension erschließen können.

W. J. T. MITCHELLS Ansätze sind nunmehr auch leicht als *Suhrkamp-Wissen* greifbar, und zwar in seiner 2008 erschienen *Bildtheorie*. Im selben Jahr erschien dann (endlich!) auch auf deutsch *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur.* Die konkrete Interpretationsarbeit erfordert grundsätzlich eine fließende Skalierung, die wesentlich abhängig ist von der Inszenierung und den kognitiven und emotionalen Investitionen des Betrachters. Dabei stellt sich die Frage nach dem Bild in seiner möglicherweise vielschichtigen sozialen Praxis. Wer war im Alten Ägypten an Produktions- und Rezeptionsprozessen beteiligt? Diese Frage ist so wenig selbstverständlich, wie sie eben nur schwierig (und zudem von uns oft auch nur konjektural) zu beantworten ist.

Für die bereits genannte und uns auch im Folgenden noch weiter beschäftigende Prunk-Palette des Königs Nar-me(he)r können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit die folgenden Personengruppen ansetzen:

Auftraggeber	König Nar-me(he)r
Künstler/Handwerker	Hof-/Tempelwerkstatt von Hierakonpolis
Rezipienten	Elite, Götterwelt(?) + XY
Nicht-Rezipienten	Mehrheit der Gesamtgesellschaft.

Im Sinne des *New Historicism* können wir in dem Produktions- und Rezeptionsprozess eine Zirkulation vielschichtiger sozialer Energien annehmen, die selbstverständlich weit komplexer (und dabei gewiss auch anarchischer) verlief, als es das folgende, stark vereinfachte Schema (Fig. 52) zeigen kann.

[358] In diesem Zusammenhang ist auch auf H. BELTINGS in mehreren Auflagen und dabei sowohl mit als auch ohne Fragezeichen im Druck erschienene Münchner Antrittsvorlesung „Das Ende der Kunstgeschichte“ hinzuweisen.

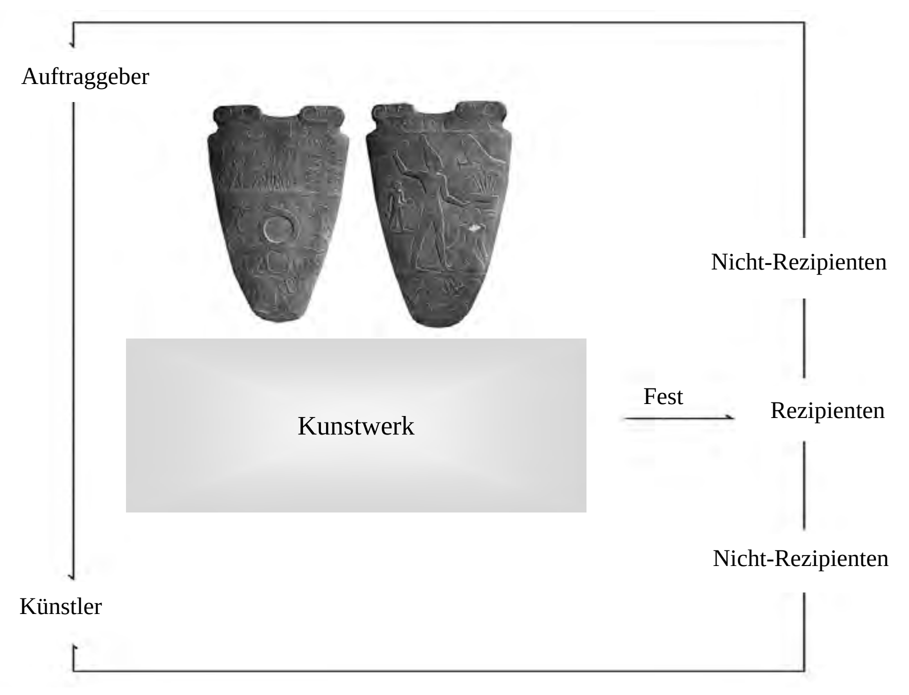


Fig. 52: Modell der Zirkulation von sozialen Energien im Kunst-Prozess.

Im Blick auf die Bildpraxis ist nicht zuletzt auf die hohe Rolle der Feste[359] bei der mehr oder weniger öffentlichen Wirkung von Bildern im Niltal hinzuweisen. Tatsächlich besteht ja für uns so weit entfernte Betrachter eine große Problematik bei der Definition von „Öffentlichkeit" für die altägyptische Kultur. In aller Vereinfachung können wir für die Wirkung der Bilder und der Schrift vor allem mit einer kulturspezifischen Art von gestufter Repräsentanz bei der in der Regel nur sehr begrenzt öffentlichen Teilhabe rechnen.

Kommen wir zum Schluss dieses Essays. Im Sinne ABY WARBURGs gehört es zu den hervorragenden Aufgaben einer kulturwissenschaftlich geöffneten Ägyptologie, die Bilder als zentrale Momente der kognitiven und affektiven Daseinsbewältigung zu analysieren. Sie schaffen *Denkräume*, und eben diese wollen wir im historischen Rückblick kennen und verstehen lernen. Die ägyptologische Kunstgeschichte hat bunte Facetten, erlaubt – und fordert! – also verschiedene und miteinander korrespondierende Annäherungsweisen. Eben diese Vielfalt und Tiefe macht sie zwar vielleicht schwieriger, aber jedenfalls interessant, gewinnbringend und zudem unterhaltsam im besten Sinne des Wortes.

[359] Z. SAYED, Festvorbereitungen, 2004.

Mit einer Öffnung der ägyptischen Bild(er)welt in die Breite der allgemeinen und vergleichenden Kunst- und Kulturwissenschaften können wir also nur gewinnen. Wir brauchen eine so solide wie zugleich lebendige, bunte und provokante Ägyptologie – gerade auch im Feld der Bilder. Dafür hilft, wie es in einer Rezension zu W. J. T. MITCHELL heißt, mehr *wissenschaftlich geschulte Disziplinlosigkeit*; und mit diesem Plädoyer für eine kulturwissenschaftlich geöffnete ägyptologische Kunstgeschichte soll dieser Essay schließen.

II. Die formative Phase der ägyptischen Kultur und die neue Macht-Kunst

II.1 Die formative Periode der ägyptischen Kunst: Kulturwissenschaftlich-hermeneutische Annäherungsversuche und Fallstudien

II.1.1 Zeit-Brüche und Kontinuitäten der Bilder-Welten

Die vor nunmehr bald einhundert Jahren 1912 im mittelägyptischen Tell el-Amarna wiederentdeckte Büste der Königin Nofretete – offenbar eine besondere Art Bildhauer-Studie (was auch immer das nun ganz genau bedeute) – ist schon vor Jahrzehnten eine europäische Schönheits-Göttin oder jedenfalls eine Schönheits-Ikone geworden[360].

Überhaupt kann es auf den ersten Blick so scheinen, als wäre die ganze altägyptische Kunst (etwa im Unterschied zur präkolumbischen Kunst des Andenraums und Mesoamerikas) dem modernen Auge relativ leicht zugänglich. Sie eignet sich durch die treffend-eleganten Umrisse besonders der Tierformen sogar zu Ausmalbüchern für Kinder[361]. Wir können jedenfalls Umriss-Prägnanz[362] als einen Grundzug der ägyptischen Bilderwelt fassen, und diese Gestaltgebung gilt in einer ganz besonderen Weise für die Tiergestalten[363], während für die menschliche Gestalt im ausgehenden 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. ein ausgeprägtes Kompositionsschema mit einer spezifischen Mischung aus Vorder- und Seitenansicht im Flachbild (also Relief und Malerei) entworfen wurde.

Im Fall der Büste der Nofretete können wir eine interkulturelle Rezeptionsgeschichte über eine Brücke von weit mehr als drei Jahrtausenden beobachten[364], wobei wir gerade bei dieser *prominentesten Ägypterin* eine problematische, westeuropäisch-kolonialgeschichtliche Aneignung vermerken müssen. Hier können wir allerdings nicht tiefer in die mehrfach dornigen und vielschichtigen Details dieser modernen deutsch-ägyptischen Geschichte einsteigen, in der Rechts- und Moralvorstellungen im Zeitalter des Postkolonialismus größte Probleme aufwerfen[365].

---

360 T. GLÜCK, L. MORENZ, Exotisch, 2007, 15f.

361 Dies zeigt etwa das von der kunsthistorisch arbeitenden Ägyptologin BIRI FAY anhand von Reliefs des Berliner Ägyptischen Museums gestaltete Büchlein, Spaziergang, 2006.

362 W. WILDGEN, M. PLÜMACHER (Hrsg.), Prägnanter Inhalt – prägnante Form, 2009.

363 P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005; L. EVANS, Animal Behaviour, 2009.

364 So wird Nofretete immer wieder als „Berlinerin“ inszeniert (etwa auf einem Wahlplakat von Bündnis 90/Die *Grünen* für die Wahl zum Berliner Abgeordnetenhaus 1997: T. GLÜCK, L. MORENZ, Exotisch, 2007, 43, Abb. 3), und in der Zeit des *Kalten Krieges* wurde zwischen DDR und BRD tatsächlich auch um den Besitz von Nofretete gestritten: M. HOLLAENDER, Pankow, 2005.

365 M. FITZENREITER, Nofretete und die allgemeine Verwirrung. Ein ägyptologisches Feuilleton, www.m-fitzenreiter.de/Publikation.html (30.11.2012).

Tatsächlich kennen wir noch viel weitergehende europäische Brückenschläge der Ägypten-Rezeption, die sogar bis in die formative Phase der altägyptischen Kultur im 4. Jt. v. Chr. zurückreichen. Eine faszinierend-subversive Lesart der Prunk-Schminkpalette des ersten gesamtägyptischen Königs Nar-me(he)r legte die moderne amerikanische Graffiti-Art Künstlerin JAO vor. Eben diese scheinbar selbstverständliche Lesbarkeit der Darstellung über Zeit- und Kulturgrenzen hinweg führte sie im Rahmen ihrer vielschichtigen Kritik am amerikanischen Irak-Krieg des Jahres 2002 zu einer eindrucksvollen Dekonstruktion und zu einem invertiert subversiven Gebrauch des altägyptischen Motivs aus der Zeit um 3000 v. Chr. (Fig. 53).



Fig. 53a: JAO, One nation under god.

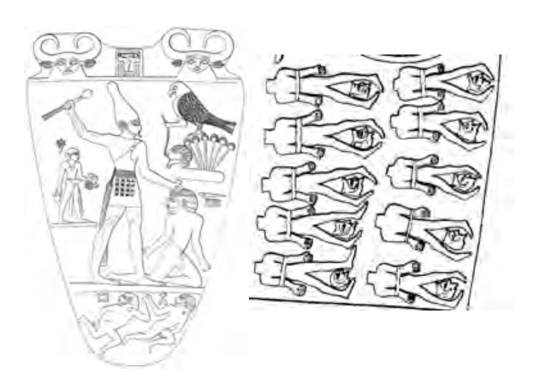


Fig. 53b: Prunk-Palette des Nar-me(he)r.

In „One nation under god“ sind die Hauptszenen beider Seiten der Prunk-Palette zu einer eigenständigen neuen Komposition vereinigt und im Zusammenspiel als Vorder- und Hintergrund kunstvoll übereinander geblendet. Zu dieser Komposition wäre zwar noch viel mehr zu sagen, doch genügt hier ein Hinweis auf zwei Aspekte der interkulturellen Adaption und Modernisierung:

- die *amerikanischen* Farben Blau, Rot und Weiß
- eine (bedeutungs-invertierte) Intertextualität des schlagend-zupackenden „Narmer“ mit der New Yorker Freiheitsstatue als der traditionellen Symbolfigur amerikanischer Identität.

Hinzu kommt verdeutlichend und verschärfend der den zeitgenössischen Betrachter (insbesondere mit Blick auf den *Bible Belt*) irritierende und provozierende Titel „One nation under god“. Eine Variante zeigt zudem den ganz expliziten Bezug auf Nar-me(he)r durch den Titel „King Narmers big victory“, und dazu wirken auch noch die Hieroglyphen am unteren Rand als spezifischer Bezug auf Altägypten (Fig. 54).

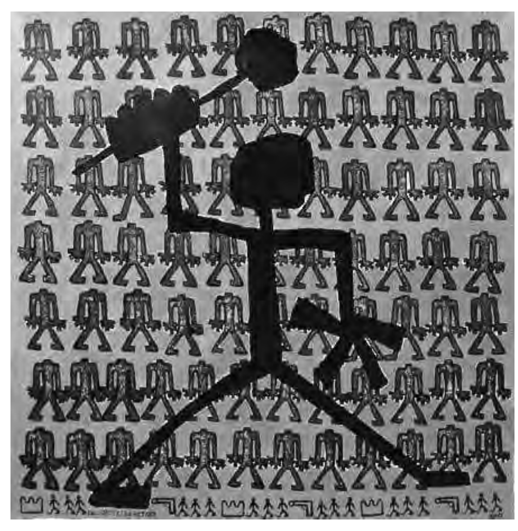
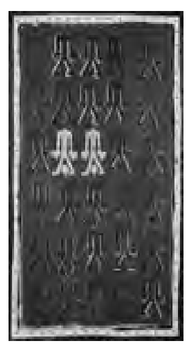


Fig. 54: JAO, King Narmers big victory.

Tatsächlich beschäftigte die Künstlerin dieses ägyptische Vorbild so stark, dass sie auch noch weitere Variationen dieses Themas gestaltete (Fig. 55).





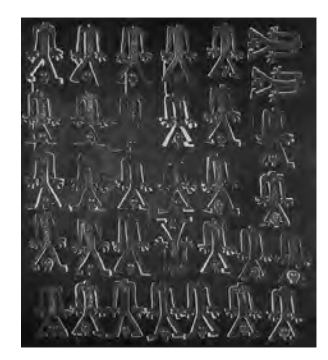


Fig. 55: JAO, Subjugation I–III, 2003.

Die m. E. gelungenste Adaption des über 5000 Jahre alten ägyptischen Vor-Bildes (und zudem wohl auch die kohärenteste Komposition) bietet jedenfalls „One nation under god".

Das *Packen der Feinde am Kopf* ist eine eindrückliche Bild-Formel der Unterwerfung, deren radikale Bildsprache auch für uns über 5000 Jahre später lebende Betrachter noch immer deutlich lesbar ist. Dieses Motiv fasste der bereits eingangs genannte Kultur- und Kunstwissenschaftler ABY WARBURG (1866–1929) in den 20er Jahren unter den „Pathosformeln", die er selbst seinerzeit in dem (unabgeschlossenen) Großprojekt *Mnemosyne-Atlas* von der Moderne bis zurück in die klassische Antike verfolgte ohne dabei aller-

dings die altägyptische Bilder-Welt in den Blick zu nehmen[366]. Im Anschluss an WARBURG zog dann bereits einer seiner engen Mitstreiter und Diskussionspartner, der hier ebenfalls bereits mehrfach genannte Kunsthistoriker ERWIN PANOFSKY (1892–1968), die Verbindung darüber hinaus weiter zurück bis in die altägyptische Kultur aus[367]. Solche Bildformeln externalisieren und kommunizieren bestimmte Emotionen (individuelle und/oder kollektive), und sie können eben dadurch *Denkräume* eröffnen, schaffen und gestalten.

Die faszinierende Fortschreibung der Gewaltszene von der Prunk-Palette des Nar-me(he)r durch die moderne amerikanische Künstlerin JAO legt die Vermutung nahe, dass wir in der künstlerisch hochgradig stilisierten frühägyptischen Inszenierung des Herrschaftsdiskurses ein verbreitetes anthropologisches Grundmuster der Unterwerfung erkennen können, allerdings in einer ganz spezifisch ägyptischen kulturellen Prägung. Dieses Spannungsfeld zwischen menschlich-allgemeinem und kulturell-speziellem scheint mir geradezu ein Grundproblem in unserem Bemühen um ein Verständnis der altägyptischen Kunst zu bilden.

Zeitlich sogar noch weiter zurück reicht die von dem Expressionisten PAUL KLEE gespannte Brücke in die Tiefe des *Brunnens der Vergangenheit*. Seine „Legende vom Nil" aus dem Jahre 1937 (Fig. 56)[368] kann nämlich über den poetischen Titel hinaus in einigen Motiven auf die altägyptische Kunst, und speziell das Ruderboot vermutlich sogar auf Stil und Motivik der Gefäßmalerei der Negade-II-Zeit – also bis in die Mitte des 4. Jts. v. Chr. –, zurückgeführt werden (Fig. 57).



Fig. 56: Paul Klee, Legende vom Nil, 1937.

[366] Das Fragment ist aus dem Nachlass publiziert: M. WARNKE, A. WARBURG, Der Bilderatlas Mnemosyne, 2008[3].

[367] E. PANOFSKY, Dürers Stellung zur Antike (1921/1), wieder abgedruckt: 1998, 249, Anm. 1.

[368] F. ZÖLLNER, Klees Reisen, 2007, 291f.



Fig. 57: Bootsdarstellungen: Negade II-zeitliche Vasen, Mitte 4. Jt. v. Chr.

Im Bildzentrum der eigentlich noch prä-ägyptischen Vasen aus der Negade-II-D-Zeit steht allerdings ein Boot mit vielen Rudern[369], wobei die Ruderer hier gar nicht als Personen abgebildet sind. In diesen Darstellungen beeindrucken Zahl und Rhythmus des Ruderns in Gleichklang und Takt, und hinter der Funktion *Rudern* verschwindet auf diesen Bildern die menschliche Gestalt sogar ganz[370].

Wie wir aus dem erstaunlich eng begrenzten motivlichen Gesamtrepertoire der auf diesen Vasen verwendeten Bildelemente erschließen können, wird mit dieser Szenerie vermutlich auf eine funeräre Bootsfahrt – einen Vorläufer der vor allem seit dem Mittleren Reich so gut dokumentierten *Fahrt nach Abydos* – verwiesen. Diese Erkenntnis verdanken wir besonders einem Artikel von EMMA BRUNNER-TRAUT aus dem Jahre 1975[371], während sich in den letzten Jahren GWENOLA GRAFF umfassend mit dieser Problematik und vor allem mit den einzelnen Motiven beschäftigt hat[372].

Dagegen ist in PAUL KLEEs „Legende vom Nil“ eine gewisse Personalisierung der Ruderer zu beobachten. Zudem wurde der elegante „Steuermann“ (wirkt in der *Legende* allerdings eher wie ein Seiltänzer) vermutlich aus der *ꜥnḫ*-Hieroglyphe entwickelt, kennen wir doch aus der altägyptischen Kunst verschiedene ganz ähnlich gestaltete anthropomorphisierte *ꜥnḫ*-Hieroglyphen (Fig. 58)[373].

---

369 Diskussion der Bootsproblematik bei F. EL-YAHKY, Clarifications, 1985.

370 Tatsächlich hätten ja sehr viele Menschen dargestellt werden müssen. Zwar kennen wir von Gefäßen der Negade-Zeit Menschendarstellungen durchaus (etwa Fig. 73), doch sind dies dann in der Regel Hauptfiguren.

371 E. BRUNNER-TRAUT, Drei altägyptische Totenboote, 1975.

372 G. GRAFF, Les peintures, 2009.

373 L. MORENZ, Kultur- und mediengeschichtliche Essays, i. Dr., Kap. I.1.) Hand-Zeichen. Zur Geschichte der visuellen Kommunikation von den steinzeitlichen Anfängen bis zur frühen Schrift.



Fig. 58: Anthropomorphisierte ʿnḫ-Hieroglyphe
von einem Djoser-Relief aus Saqqara (frühe III. Dynastie).

Die spezifische Vorbildfrage kann und muss in diesem Rahmen aber gar nicht einmal genau geklärt werden. Es genügt die Erkenntnis der Intertextualität (bzw. spezifisch der Interpiktorialität) sowie zugleich der künstlerisch-schöpferischen Relektüre.

Mit den letzten beiden ägyptischen Beispielen sind wir bereits wieder mitten im Thema dieser Einführung angelangt. Tatsächlich wird in besonderer Weise die Prunk-Palette des Königs Nar-me(he)r (Fig. 59) im Zentrum unserer Betrachtung stehen, und wir werden sie hier mit verschiedenen methodischen Ansätzen und in mehreren Anläufen in den Blick nehmen.



Fig. 59: Prunk-Palette des Königs Nar-me(he)r.

Dabei können wir davon ausgehen, dass im Unterschied z. B. zu einem Verkehrsschild ein Kunstwerk[374] in seiner potentiellen Sinn- und Bedeutungsfülle nie erschöpfend interpretiert ist[375]. Dabei ist es allerdings eine Frage, wie weit für die Alten Ägypter selbst die Prunk-Palette des Nar-me(he)r eher eine Art *sakrales Verkehrsschild* als ein *freies Kunstwerk* war. Trotzdem können wir sie aber in einem *anderen Blick* nach Art eines Kunstwerks „lesen". Selbst Verkehrsschilder sind nämlich auf einer anderen Betrachterebene als jener der geübten und kulturell konditionierten Verkehrsteilnehmer ebenfalls ganz verschieden interpretierbar. Wir können z. B. in der kritischen Analyse auf Sehgewohnheiten, Stilisierungsmuster oder Zeichenverständnisse und soziale Praxen schließen.

Zwar ist gerade zu der Prunk-Palette des Nar-me(he)r seit ihrer Auffindung im Jahre 1896 im Sakralkomplex von Hierakonpolis bereits in der Forschung viel geschrieben worden[376], doch dürfen wir sowohl auf wichtige alte, als auch (trotzdem!) auf einige neue Einsichten hoffen. Dabei ist zumindest zu fragen, als wie „offen" (im Sinne des *offenen Kunstwerks*) der Bild-Text dieser Palette von den Schöpfern und Auftraggebern tatsächlich intendiert war. Vermutlich müssen wir mit einer ziemlich fest ausgeprägten Rezeptionserwartung rechnen, was aber für uns ferne Betrachter trotzdem alternative Betrachtungsweisen (bis hin zur Dekonstruktion) nicht etwa ausschließt. Ganz analog kann ja auch ein modernes Verkehrsschild einer semiotischen und/oder einer kulturwissenschaftlichen Lektüre und Kontextualisierung unterzogen werden und dann unter diesem Blickwinkel im Zeichenhorizont geöffnet verschiedene interessante Einsichten in die entsprechende Kultur und die spezifische Praxis preisgeben[377].

Dabei kann uns die Verstehens-Brücke über Zeiten, Räume, Vorstellungsweisen und Seh-Gewohnheiten durchaus wie ein Wunder erscheinen, denn dies setzt ausgesprochen viel hermeneutische Arbeit und Einfühlung voraus[378]. Um mit dem Kulturphilosophen GEORG STEINER zu sprechen: „Ohne Übersetzung würden wir Bezirke bewohnen, die an Schweigen grenzen"[379]. STEINER bezog sich in seiner erst kürzlich erschienen intellektuellen Autobiographie *Errata* zwar konkreter auf sprachliche Übersetzun-

---

[374] U. ECO, Das offene Kunstwerk, 1973.

[375] Hier genüge als ein Beispiel aus der kunsthistorischen Praxis ein Hinweis auf die Deutungsgeschichte von BOTTICELLIS *Primavera* im 20. Jh., die bei A. WARBURG ihren Ausgang nahm und die dann verschiedene Kunsthistoriker wie etwa E. GOMBRICH beschäftigte. Hier genüge ein Hinweis auf H. BREDEKAMP, SANDRO BOTTICELLI, La Primavera, 2009.

[376] Zuletzt mit umfangreicher Bibliographie: R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 96–101. Die grundlegende historische Verortung als Monument in einem besonderen Zeitstil verdanken wir einem heute nur noch wenig bekannten Aufsatz von G. STEINDORFF, Eine neue Art ägyptischer Kunst, 1897.

[377] R. POSNER, Der Ort und seine Zeichen, 1995.

[378] Ein bereits in mehreren Auflagen erschienener Klassiker der Hermeneutik ist H. G. GADAMER, Wahrheit und Methode I und II, 1990. Auch im Zeitalter der Neohermeneutik gehört es noch zu den Grundlagen.

[379] G. STEINER, Errata, 2002, 128.

gen, doch gilt dies ähnlich auch für die kunst- und kulturwissenschaftliche Übersetzungs- und Kommentararbeit. Dies schließt selbstverständlich ein, dass solche „Übersetzungen" nicht etwa vollständig sein können oder auch nur sollten. Bilder gehen zwar gewiss nicht einfach in den Worten auf, aber diese können zumindest Zugänge zu ihnen und zu ihren Hintergründen eröffnen[380]. Dabei ist natürlich eine fremde Bilderwelt besonders kommentarbedürftig, müssen doch verschiedene Kontexte und mögliche sowie im historischen Umfeld seinerzeit grundsätzlich unmögliche Assoziationen[381] ins Licht gehoben und voneinander unterschieden werden.

In der künstlerischen Rezeption wie bei KLEE oder JAO wird das ägyptische Material nach den jeweils zeitgenössischen Maßstäben der Künstler gemessen und dabei seinem ursprünglichen kulturellen Bezugsrahmen mehr oder weniger entzogen. Die *Künstler* formulieren eine Botschaft vorzüglich für ihre eigenen Zeitgenossen, während die *Interpreten* als Mentalitäts- und Sozialhistoriker im Idealfall zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln können und dies jedenfalls anstreben. Tatsächlich können wir grundsätzlich ganz verschiedene mögliche Rezeptionsweisen unterscheiden, und in diesem Sinn diskutierte UMBERTO ECO seinerzeit „10 Arten, das Mittelalter zu beschreiben"[382]. Eben diese Möglichkeiten der Annäherung können wir auch für die altägyptische Kultur unternehmen, und das zeigt ein Beitrag von MARTIN FITZENREITER: „Europäische Konstruktionen Altägyptens. Der Fall Ägyptologie", 2007, beispielhaft.

Ein wesentliches Charakteristikum der historisch-kulturwissenschaftlichen Annäherung im Unterschied z. B. zur bis in die klassische Antike zurückreichenden abendländischen Ägyptosophie[383] oder auch verschiedenen afrozentrischen Ansätzen ist das Ziel eines *maßstabsgerechten Begreifens* der alten Kultur[384]. Dies ist zwar gewiss nur einer von verschiedenen möglichen Verstehensversuchen, aber es ist eben der, dem wir uns heute und hier widmen wollen. Es ist jedenfalls der, den ich selbst aus verschiedenen Gründen für besonders reizvoll halte.

II.1.2 Das Period Eye *und Bild-Anthropologie*

Wen faszinierte an der ägyptischen Kunst etwa nicht die Abbildung der Tierwelt in den Grab- und Tempelreliefs insbesondere vom Alten Reich

---

380 Dazu genüge an dieser Stelle noch einmal ein Hinweis auf O. BÄTSCHMANN, Einführung, 1992 und W. J. T. MITCHELL, Bildtheorie, 2008.

381 Auch in postmodernen Ansätzen ist gegen ein verbreitetes Vorurteil in der Regel (eine Ausnahme bildet P. FEYERABENDS dadaistische Erkenntnistheorie, Wider den Methodenzwang, 1975) keineswegs „alles" erlaubt. So können z. B. bestimmte Interpretationen als historisch unmöglich und entsprechend in kulturwissenschaftlicher Perspektive sinnleer verworfen werden, U. ECO, Die Grenzen der Interpretation, 1999.

382 U. ECO, Zehn Arten, 1990.

383 E. HORNUNG, Das esoterische Ägypten, 1999.

384 S. MORENZ, Die Begegnung, 1968, verwies bezüglich des Zieles eines maßstabgerechten Begreifens auf den Historismus und auf die besondere Rolle JOHANN GOTTFRIED HERDERS.

an[385]? Hier genüge als ein mehr oder weniger willkürlich herausgegriffenes Beispiel aus dem Grab des hohen Beamten Tji aus der V. Dynastie die reliefierte Darstellung von einer Eselsherde (Fig. 60)[386].



Fig. 60: Wandrelief mit Darstellung einer Eselsherde
aus dem Grab des Tji, Saqqara.

Tatsächlich sind schon die Tierdarstellungen der Negade-Zeit, also etwa der Mitte des 4. Jts. v. Chr., von einer bemerkenswerten Brillanz und Prägnanz der Formgebung.

Damit kommen wir zur nächsten, in diesem Rahmen klein zu haltenden Fall-Diskussion. Auf der *Decorated Ware* der Negade-II-Zeit[387] finden wir neben Booten, Menschenfiguren oder Landschaftsdarstellungen gerade auch verschiedene Tierdarstellungen, insbesondere Vögel (Fig. 61 und 62).



Fig. 61: D-Ware der Negade-Zeit.[363]

385 P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005; L. EVANS, Animal Behaviour, 2009.

386 Analyse der bild-schriftlichen Komposition und ihrer Bedeutungsschichten in L. MORENZ, Mit Eseln reden, 2011.

387 Die grundlegende Keramiktypologie dieser Zeit geht zurück auf W. M. F. PETRIE, Diospolis parva, 1901. Eine breite Analyse der Dekoration der Keramik der Negade-I und -II-Zeit bot G. GRAFF, Les peintures, 2009.

In diesen Figuren ist das Schema des Vogelkörpers – dazu gehören etwa der markant lange Hals und die Beine des Wasservogels – im Umriss eindrucksvoll erfasst. Die Prägnanz der Form ist ein wesentliches Charakteristikum dieser Bilder. Zudem sind die Tiere auf der Malerei dieser Gefäße oft landschaftlich kontextualisiert worden, allerdings keineswegs in einem naturalistischen, sondern eher in einem konzeptionellen Sinn (Fig. 62).



Fig. 62: Negade-II-D-Vase, UCL 6339, Abfolge von oben nach unten: Berge, Wasservögel, Horntiere.

In der Regel sind aufgrund der augenfälligen Form-Prägnanz Tierbestimmungen bei ägyptischen Bildern ziemlich eindeutig möglich[389]. Gerade in diesem Fall bleiben jedoch in den konkreten Bestimmungen gewisse Probleme offen, denn in der Forschung schwelt noch eine Debatte, ob es sich hier um Kraniche oder eher um Flamingos handelt. Eine Zusammenfassung der Diskussion bietet STAN HENDRICKX, Autruches et flamants – les oiseaux représentés sur la céramique prédynastique de la catégorie *Decorated*[390].

Jedenfalls sind hier deutlich Wasservögel abgebildet, und ihnen kam für die Modell-Betrachter gewiss eine bestimmte – wenn auch uns fernen Betrachtern nicht ohne weiteres erschließbare – symbolische Bedeutung zu[391].

---

[388] Aus W. WOLF, Die Kunst, 1957, Abb. 6. Die hier und auf anderen Booten dargestellten Standarten erinnern an die aus späterer Zeit bekannten Gau- und Göttersymbole (L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 34f.). Was auch immer ihre (hier nicht weiter zu diskutierende) Bedeutung sei, können wir hier jedenfalls ein elaboriertes und teilweise normiertes Zeichen(sub)system fassen.

[389] P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005; L. EVANS, Animal Behaviour, 2009.

[390] S. HENDRICKX, Autruches et flamants, 2000.

[391] Etwa kontemporär kennen wir vergleichbare und sogar noch stärker stilisierte Wasservögel von der Susa-Keramik aus der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. Ob dies vielleicht sogar auf Kulturkontakte zurückgeführt werden kann (zu den präelamisch – protoägypti-

Damit kommen wir zu einem zweiten Grundphänomen ägyptischer Bilder. Sie sind zwar selten einfach naturalistisch gemeint, aber sie zeigen trotz aller inhärenten Symbolik doch einen ausgeprägten naturbezogenen Konzeptionalismus, der in enger Verbindung mit bewusster Stilisierung gestaltet wurde. Zugleich möchte ich auf die ausgesprochene Zeichenhaftigkeit dieser Bildelemente – besonders deutlich bei den Standarten in den Booten (so bei Fig. 61) – hinweisen. Dies legt eine besondere Lesbarkeit nahe, und eben Lesbarkeit ist (wie bereits gesagt) ein wichtiges Phänomen der ägyptischen Bilder-Welt.

Neben solchen Bildern von Tieren wie auf der *Decorated Ware* der Negade-II-Zeit stehen auch verschiedene rundplastische Objekte in Tierform. Dazu gehören Schminkpaletten-Körper in Tierform (Fig. 63).

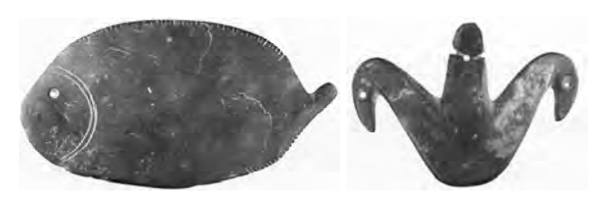


Fig. 63: Schminkpaletten in Tierform,
Beispiele aus dem Bonner Ägyptischen Museum[392].

Im Blick auf die Bildhaftigkeit können wir grundsätzlich die Aspekte Ästhetik, Semantik und Pragmatik unterscheiden. In diesem Rahmen muss wiederum eine grobe Skizze genügen.

Ästhetik:
– Formempfinden: Mischung aus Naturalismus und Stilisierung in der Darstellung des Tierkörpers
– Material-Beherrschung
– Komplexe Gestaltung: Einlagen aus anderem Material

Semantik:
– Bedeutung der Tiere
– Farb- und Materialsymbolik

Pragmatik:
– Verbindung mit Gebrauch
  a) Schminken: teilweise sind Abreibespuren auf den Paletten zu erkennen
  b) Amulett: häufig Durchbohrung zur Aufhängung.

---

schen Beziehungen vgl. den Überblick bei U. HARTUNG, Umm el-Qaab II, 2001, 383–388), braucht hier nicht weiter diskutiert zu werden.

[392] C. REGNER, Schminkpaletten, 1996; Fisch: BoS 318, aus Negade, Vogelköpfe: BoS 331, ebenfalls aus Negade.

In der altägyptischen Bilder-Welt wurden Tiere nicht etwa nur nach ihrer Körpergestalt dargestellt, sondern sie interessierten in der Bildkomposition auch mit Blick auf ihre besonderen Verhaltensweisen[393] und spezifische Besonderheiten (wie etwa bei dem im religiösen Sinnsystem symbolisch so stark aufgeladenen Skarabäus[394]).

Diese Tradition der bedeutungsträchtigen Tierbilder können wir sogar noch weit über die ägyptische Kunst hinaus bis in die neolithische „Kunst" verfolgen, in der mehrfach ein *Tanz der Kraniche* dargestellt wurde. Damit kommen wir zur ersten etwas ausführlicher gehaltenen Falldiskussion dieses Essays, mit dem die Tiefendimension ägyptischer Bilderwelten ausgeleuchtet werden soll.

Falldiskussion 1: Tanzende Vögel

Keramiken aus der neolithischen Tell-Halaf-Kultur aus dem 5. Jt. v. Chr. in Mesopotamien zeigen einen *Tanz der Kraniche* (Fig. 64)[395], und die symbolische Bedeutung dieses Tanzes und seine dementsprechende Verbildlichung können wir noch weiter zurück bis in das anatolische Çatal Hüyük (6. Jt. v. Chr.)[396] und darüber hinaus sogar bis in das frühneolithische Höhenheiligtum von Göbekli Tepe in Obermesopotamien (10./9. Jt. v. Chr.)[397] verfolgen.




Fig. 64: Keramik von Tell Halaf.

Auf dieser Keramikmalerei aus Tell Halaf sind die charakteristisch ausgestreckten Flügel dieser Vögel dargestellt. Zwar ist uns (jedenfalls bisher) noch kein vollständiges Gefäß mit dieser Dekoration aus der Halaf-Kultur

393 P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005; L. EVANS, Animal Behaviour, 2009.
394 E. STAEHELIN, Ägyptens heilige Pillendreher, 1982.
395 Nach V. CHRISTIAN, Altertumskunde, 1940, Taf. 35.
396 N. RUSSELL, K.J. MCGOWAN, Dance of the Cranes, 2003.
397 Darstellungen auf den Relief-Pfeilern aus Göbekli Tepe zeigen Kraniche mit bemerkenswert menschlich und deutlich nicht vogelhaft gestalteten Kniegelenken: K. SCHMIDT, Kraniche am See, 2003. Bei dieser Darstellungsweise können wir Absicht unterstellen.

erhalten, sondern wir kennen nur verschiedene Scherben. Vielleicht stammen die beiden abgebildeten Scherben aus Tell Halaf aber sogar vom selben Gefäß. Jedenfalls dürfen wir begründet erwarten, dass hier eben der *Tanz der Kraniche* um das Schalenrund[398] herum dargestellt ist. Dieser Dekoration dürfte die Vorstellung von der Schale als einem See zu Grunde liegen, um den herum sich die Kraniche bewegen. Kunsthistorisch bemerkenswert ist dabei auch die Doppelverwendung der Vogelflügel. In diesen Darstellungen bildet nämlich der rechte Flügel des einen Vogels zugleich den linken Flügel des anderen Vogels. So wurde ein besonderes Bildmuster komponiert und gestaltet[399].

Ein *Tanz der Kraniche* wurde in einem anderen Kulturhorizont auch Jahrtausende später in einem ägyptischen Grab der XI. Dynastie (Ende des 3. Jts. v. Chr.) in Assiut dargestellt, wobei die Vögel hier deutlich verschiedene und dabei aufeinander bezogene Positionen einnehmen (Fig. 65)[400].

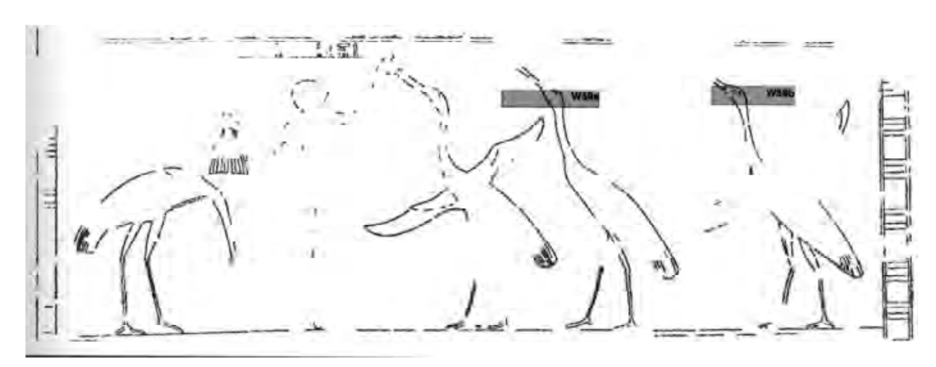


Fig. 65: *Tanzende* Kraniche aus dem Grab Assiut N13.1.

Diese Darstellung steht in der Tradition ägyptischer Vogeldarstellungen und wirkt dabei weit weniger mimetisch als der Kranichtanz auf den neolithischen Keramikscherben aus Tell Halaf. Allerdings wird deutlich, ein wie faszinierendes Phänomen dieses Vogelverhalten offenbar für die Betrachter in den verschiedensten Kulturen darstellte. In der ägyptischen Kultur ging es zwar nicht in die Mythologie ein[401], doch war dieser *Tanz*

398 Wir erkennen die folgenden Begrenzungslinien: eine Linie des Innenkreises, drei Linien des Außenkreises.

399 Ganz ähnlich zeigt eine Samarra-Schale (V. CHRISTIAN, Altertumskunde, 1940, Taf. 40.1) zwei Steinböcke, die sich gleichsam die insgesamt vier Beine teilen. Aus der Ferne können wir hier etwa an das berühmte Drei-Hasen-Fenster im Dom von Paderborn oder an die Bilder von M. C. ESCHER erinnern, etwa seine berühmten einander zeichnenden Hände. Das bis heute immer wieder faszinierende Darstellungsmuster reicht also bis in das Neolithikum zurück, hat eine Geschichte von über 6000 Jahren.

400 U. VERHOEVEN, Die wie Kraniche balzen, 2009, 441, Abb. 3.

401 Immerhin ist darauf hinzuweisen, dass der Kranich als ein Sonnenvogel eine wichtige Rolle in der ägyptischen Mythologie spielte.

der Kraniche offenkundig narratogen und wirkte entsprechend auch im Niltal bildträchtig.

Eine besondere Art Vogel-Tanz können wir zudem auf einer prädynastischen Prunk-Schminkpalette aus dem Niltal erkennen, auf der hinter drei Straußen ein Mann mit einer Vogelmaske und mit erhobenen Armen gezeigt ist (Fig. 66)[402].

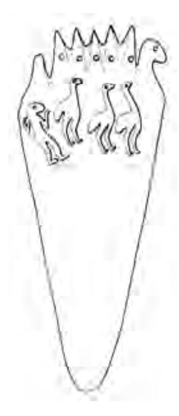


Fig. 66: Schminkpalette aus Manchester.

Bei dieser Darstellung können wir auch an einen Vogel-Tanz – allerdings ikonographisch eher an einen Straußen- als an einen Kranichtanz – denken, wofür die erhobenen Arme, die Beinhaltung und auch die mutmaßliche Maske des Mannes sprechen. Tatsächlich könnte diese Prunk-Palette ja sogar in der Vorbereitung zur Bemalung eines Menschen für eine Art Vogeltanz (vielleicht im Dienst der Jagd) gedient haben. Dabei hatten die Strauße in der Wahrnehmung als größte Vögel und schnellste Läufer vermutlich ein besonderes mythogenes Potential inne[403].

Bemerkenswert ist auch die Korrespondenz zwischen der Dekoration und der Form dieser Palette. Deren Umriss zeigt nämlich zwei Vogelköpfe (davon ist einer abgebrochen), und die Gesamtform ist darüber hinaus vielleicht insgesamt als die stilisierte Wiedergabe eines Vogelflügels zu deuten und jedenfalls vermutlich ebenfalls bedeutungsträchtig. Wenn wir für die Palettenform auch verschiedene, etwa kontemporäre Parallelen kennen, ist bei dieser Straußen-Palette doch das Zusammenspiel von der Palettenform und dem Flachbild besonders bemerkenswert.

---

[402] H. ASSELBERGHS, Chaos en Beheersing, 1961, pl. LXIV; zuletzt R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 43f.

[403] *En passant* können wir darauf hinweisen, dass die Strauße in der ägyptischen Vor- und Darstellungswelt vom 3. Jt. v. Chr. an eine deutlich geringere Rolle als in der Negadezeit spielten. Tatsächlich können wir ja für das Niltal zwischen dem 4. und dem 3. Jt. v. Chr. verschiedene Umbrüche in den Vorstellungswelten konstatieren, wobei aus der Tierwelt etwa an Wahrnehmungsverschiebungen bei Giraffe und Elefant zu erinnern ist.

Das Interesse und die Kompetenz zu solchen Tierdarstellungen war also bereits Jahrtausende alt, als jenes Kulturphänomen begann, das wir spezifischer die *proto-ägyptische Kunst* nennen können. Eine gewisse Neuheit scheint es hingegen darzustellen, wenn primäre Funktionsgegenstände in Tierform dargestellt wurden.

Aus dem Niltal kennen wir seit dem 4. Jt. v. Chr. diverse zoomorphe Schmink-Paletten, Haarnadeln, Kämme etc. (Fig. 67)[404].

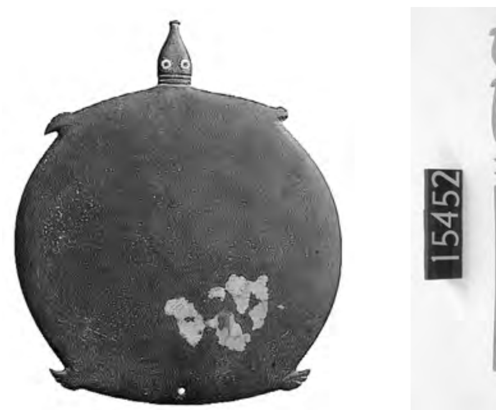






Fig. 67: Zoomorphe Objekte: Schmink-Palette, Haarnadel, Kamm.

Durch diese bildliche Gestaltung wurden verschiedene Gegenstände des Alltags mit symbolischer Bedeutung aufgehöht. Hier genüge ein Hinweis auf E. CASSIRERs bahnbrechendes philosophisches Werk, insbesondere seine „Philosophie der symbolischen Formen". Nach dem eng mit A. WARBURG zusammen arbeitenden Philosophen CASSIRER ist der Mensch grundsätzlich das *animal symbolicum*, das sich, produktiv wie rezeptiv, in der Vielfalt von symbolischen *Weisen der Welterzeugung*[405] die Wirklichkeit schafft, in der wir dann leben, lieben und leiden: die Kultur als das Bedeutungsgewebe, in dem wir stehen. Dabei stand für CASSIRER die Medialität der kulturellen Symbolismen im Zentrum seines (nach dem langen Bruch während des Nationalsozialismus zu Recht so berühmten und inzwischen vielfach nachgedruckten sowie breit rezipierten) dreibändigen Werkes aus den 20er Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts[406].

So sehr die Symbol-Bezogenheit auch eine menschliche Grundbedingung zu sein scheint, können wir doch die breite Entwicklung der Bildlichkeit im 4. Jt. v. Chr. als eine wachsende Semiotisierung bestimmter Lebensprozesse beschreiben. Dabei spielte die Metaphorik eine kaum zu überschätzende Rolle. Damit kommen wir zur zweiten Falldiskussion.

---

404 Hier genüge beispielhaft ein Hinweis auf J. C. PAYNE, Catalogue, 1993.
405 Diesbezüglich ist auch hinzuweisen auf N. GOODMAN, Ways of Worldmaking, 1978.
406 Zur Bedeutung für die Kulturwissenschaft: U. DANIEL, Kompendium, 2001, 90–101.

Falldiskussion 2: Ikonisch ausgedrückte Metaphorik – Eine laufende Schale

Die uns fassbaren Metaphern[407] sind vorzüglich sprachlich überliefert, und wir können sie deshalb in der Regel nicht bis in eine vorschriftliche Zeit zurückverfolgen. Die in für uns noch heute lesbaren Sprachzeugnissen gespeicherte Metaphorik endet also demnach im 3. (oder allenfalls im späten) 4. Jt. v. Chr.[408]. Metaphorik kann jedoch auch außerhalb der Wortsprache ausgedrückt werden, so wenn im altägyptischen Kunsthandwerk eine Pinzette in der Form zweier im Gebrauch zupackender Hände dargestellt wurde (Fig. 68)[409].



Fig. 68: Pinzette aus dem Neuen Reich in Handform.

Hier wird eine *Handhaftigkeit* dieses Werkzeugs – genauer: eine technologische Extension der Hand – gestalterisch zum Ausdruck gebracht und bildlich in Szene gesetzt. Dieser Pinzette wohnt ein hohes metaphorisches Potential inne.

Tatsächlich dürfen wir begründet erwarten, dass Metaphorik im menschlichen Denken schon weit früher als ein zentrales Muster der Wahrnehmung und der Konstruktion von Wirklichkeit wirkte und vorzüglich in der Sprachwelt, aber zugleich auch in anderen Medien als nur dem Sprechen praktiziert wurde[410]. So zeigt bereits ein in die Negade-I-Zeit zu datie-

---

[407] Der Gebrauch von Metaphern ist selbstverständlich weit älter als die theoretische Auseinandersetzung mit ihnen. Bis in die heutige Theoriediskussion folgenreich sind die Ansätze von ARISTOTELES in seinen Werken *Rhetorik* und *Poetik*.

[408] In den frühen sumerischen und ägyptischen Schriftzeugnissen aus dem 4. Jt. v. Chr. sind m. W. bisher noch keine Metaphern zu fassen (immerhin könnten vermutlich einige Toponyme eine metaphorische Dimension aufweisen), doch arbeitet das für die Schriftgeschichte so folgenreiche Rebusprinzip ja auch mit Über-tragungen (*meta-phorein*), sofern das Bild-Zeichen eines Gegenstandes für ein phonetisch ähnlich klingendes aber semantisch völlig differentes Wort gesetzt wird, L. MORENZ, Zur Genealogie der Schrift, i. Dr. Die sumerische Sprachwelt war ausgesprochen reich an Metaphern, J. BLACK, Reading Sumerian Poetry, 1998.

[409] C. SOURDIVE, La main, 1984, 359–364; dort auch das Foto auf der dritten Foto-Tafel, mittlere Abbildung.

[410] Vermutlich können wir das metaphorische Denken sogar als eine anthropologische Universalie ansetzen, so jedenfalls I. EIBL-EIBISFELD, Die Biologie, 1995, 734–746, bes. 734–736. Dazu gehören nicht zuletzt die Hoch-Tief- und die Hell-Dunkel-Symbolik. Die konkreten Ausprägungen allerdings sind stark von der jeweiligen konkreten Kultur bestimmt, J. D. SAPIR, J. C. CROCKER (Hrsg.), The Social Use of Metaphor, 1977. Hier

render Gefäßtyp eine Schale (H. 9.8 cm, Dm. 15.3 cm) auf Menschenbeinen – man beachte hier insbesondere die detailliert ausgearbeiteten Zehen (Fig. 69)[411].



Fig. 69: *Laufende Schale* aus der Negade-I-Zeit.

Zur Funktion dieser Schale können wir nach der Form in Verbindung mit der Aufwendigkeit der Herstellung zumindest begründet vermuten, dass sie als ein Ritualgefäß diente und in der elaborierten Form eventuell ein besonderes Darbringen von einer bestimmten Flüssigkeit im Kult verkörpert. Diese unmittelbar sprechende Kombination wurde in einer noch vorschriftlichen Zeit entworfen, und sie wirkt auch noch auf uns moderne Betrachter elementar metaphorisch. Zudem erinnert diese Gefäßform an die erst mehrere Jahrhunderte später[412] geschaffene Hieroglyphe (Fig. 70)[413].

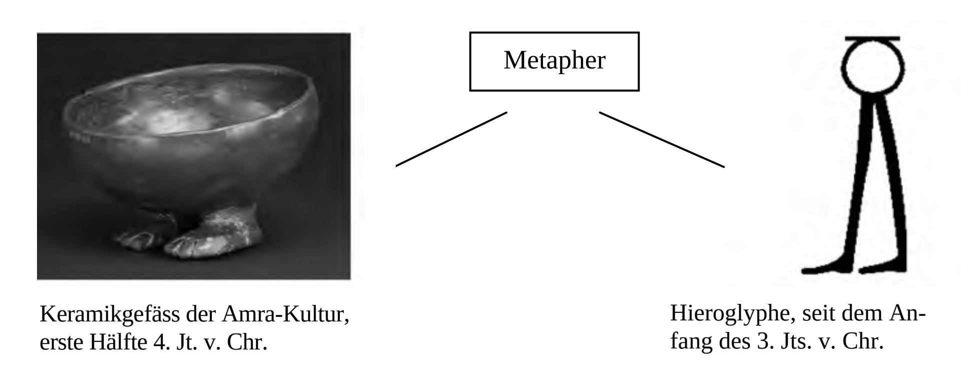
---

ist auch auf die enge Verbindung zwischen Ritualen, assoziativer Magie (im Sinne von W. FARBER, Associative Magic, 1986, 447–449) und metaphorischem Denken hinzuweisen. Die Spanne reicht von diversen Regenmacher-Ritualen bis zur berühmten *Austreibung des Sündenbockes*. Die Struktur solcher Rituale einschließlich deren Assoziationsfundierung dürfte bis tief in das Paläolithikum zurück reichen.

411 MMA, Rogers Fund, 1910 (10.176.113), H. KANTOR, in: M. J. MELLINK, J. FILIP (Hrsg.), Frühe Stufen der Kunst, Propyläen-Kunstgeschichte 14, Berlin o.J. Abb. 190 und S. 239; L. KEIMER, Sur deux vases, 1935.

412 J. KAHL, Das System, 1994, 806, verzeichnete als frühesten Beleg die Zeit des De(we)n.

413 Diese Verbindung zwischen der Gefäßform und der Hieroglyphe zogen bereits O. GOLDWASSER, N. LAOR, The Allure, 1991, 42. Weitergehende mentalitätsgeschichtliche Folgerungen – also die Frage nach Kontinuität und Differenz – zwischen früher Plastik und späterer Hieroglyphe wurden in diesem Aufsatz allerdings noch nicht verhandelt. Etwas später schrieb O. GOLDWASSER (From Icon, 1995): „Given the early date for the invention of the script […] it seems possible that the „puncept“ might have gained a life of its own, moving outside the sphere of the script into reality” (Anm. 64, S. 21f.). Sofern jedoch die Datierung dieses Gefäßtyps in die Negade-I-Zeit korrekt ist, geht diese plastische Gestaltung der Schrift aber um Jahrhunderte voraus. Diese kann nämlich auch nach den neuen Funden in Abydos und Hierakonpolis kaum vor die Negade-IIc/d-Zeit verlegt werden (L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004). Daraus aber folgt, dass das metaphorische Denken der Schrift im Niltal vorausgeht, vermutlich eine der mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen der Schriftentwicklung bildete. Wo in der Geschichte des Denkens die Metaphorik ih-



Keramikgefäss der Amra-Kultur, erste Hälfte 4. Jt. v. Chr.

Hieroglyphe, seit dem Anfang des 3. Jts. v. Chr.

Fig. 70: Verbildlichte Metapher *Gebrachtes Gefäß.*

In beiden Fällen wird die Idee des *Darbringens* ikonisch und dabei auf einem metaphorischen Weg ausgedrückt. Interessant ist auch, dass dieser Gefäßtyp nur auf eine enge Zeitspanne begrenzt zu sein scheint und dann anscheinend bereits im 4. Jt. v. Chr. wieder außer Gebrauch kam. Wenn zwischen der Plastik und der Hieroglyphe also auch nicht notwendigerweise eine historische Kontinuität besteht[414], erinnert uns diese Familienähnlichkeit der Form und der Bedeutung doch daran, dass das metaphorische Denken eine mentalitätsgeschichtliche Grundvoraussetzung der Schriftentwicklung bildete[415].

---

ren Ausgangspunkt nahm, werden wir angesichts des Überlieferungszufalls nie sicher sagen können und zudem mit fließenden Übergängen zu rechnen haben. Für Tiere sind vergleichbare metaphorische Konzeptionen anscheinend nicht zu erweisen, und die Fähigkeit zur Metaphorisierung und der Symbolbildung ist systematisch ausgesprochen eng mit der Sprachkompetenz verbunden (hier genüge ein Hinweis auf SCHELLINGS Konzept von der Sprache als einer „verblichenen Mythologie“, Einleitung in die Philosophie der Mythologie, Dritte Vorlesung, 52). Ansätze symbolischen Denkens können wir zwar vielleicht schon in paläolithischen Darstellungen finden, doch bereitet deren Interpretation besondere hermeneutische Probleme, die hier nicht *en passant* mitgelöst werden können.

[414] Die bekannten Gefäße scheinen auf die Negade-I-Zeit beschränkt zu sein, sodass eine mehrhundertjährige Lücke zu dem ältesten Beleg der Hieroglyphen besteht. Wenn dies nicht nur dem Überlieferungszufall geschuldet wäre, könnten wir mit einem frühen Renaissance-Phänomen im Niltal rechnen.

[415] Die Gruppe der Komposit-Hieroglyphen (H. G. FISCHER, The Evolution, 1977) war gerade in der frühen Zeit der ägyptischen Schrift auffällig präsent und hatte in der Zeit der Könige Nar-me(he)r und Acha einen Höhepunkt. So wurden in dieser Zeit der Schriftentwicklung im späten 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. ausgesprochen bemerkenswerte, zwischen Bild und Schrift stehende Symbologramme komponiert, L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 182–184. Diese bilden geradezu ein Charakteristikum der ägyptischen Schriftstufe, die als Hierakonpolis-Reform bezeichnet werden kann, L. MORENZ, Die Systematisierung, 2011.

Ein frischer Blick auf Probleme der ägyptischen Kunst ist gegen die scheinbar selbstverständliche Vertrautheit und die vordergründig leichte Zugänglichkeit der suggestiven Formensprache für uns ferne Betrachter immer nur mit einer bewussten Anstrengung zu erreichen. Gehen wir also möglichst nicht in die allzu nahe liegenden Fallen der falschen Vertrautheit naiver Annahmen des „das kennen wir doch schon“! Ganz in diesem Sinne schrieb E. WIND seinerzeit warnend: „Ohne es zu bemerken, entstellen wir die großen Werke der Vergangenheit, wenn wir sie unmittelbar verständlich finden.“[416].

Eine Distanz von über fünf Jahrtausenden fordert vom Betrachter immer wieder die produktive hermeneutische Spannung zwischen *Fremdheit* und *Vertrautheit* bei unserer kunsthistorischen und kulturellen Annäherung an die Bilder[417]. Ich möchte zunächst nur zwei Hauptunterschiede – und jedenfalls gravierende hermeneutische Probleme – der ägyptischen Bild(er)welt im Vergleich zu jener der Moderne herausstellen:

- Kulturelle Praxis der Bilder
- Seh- und Darstellungsgewohnheiten.

Eher als für eine traditionelle ägyptologische Kunstgeschichte mit Fragen der Stilentwicklung und der Typengeschichte im Zentrum plädiere ich hier also für eine breitere und vielschichtige Bild-Anthropologie. Diese Annäherung kann freilich nur in Verbindung mit einer guten (also tiefschürfenden und breiten) Objektkenntnis geschehen. Dabei versteht es sich von selbst, dass auch in dieser Betrachtungsweise Typengeschichte, Ikonographie und Stilistik zu unserem unverzichtbaren Handwerkszeug gehören werden und müssen.

Für die Beachtung und Betrachtung der Seh- und Darstellungsgewohnheiten prägte, wie bereits eingangs gesagt, MICHAEL BAXANDALL im Anschluss an Arbeiten besonders von E. PANOFSKY und ERNST GOMBRICH im Jahre 1972 den sprechenden Begriff des „period eye“[418]. Diese grundlegende hermeneutische Voraussetzung wird einen methodischen Grundstein auch unserer Überlegungen bilden. Damit berühren wir Fragen der Wahrnehmungspsychologie, und wir werden versuchen, bestimmte kognitiv-kulturelle Voraussetzungen der ägyptischen Bilder-Welten zu klären bzw. zumindest in den Blick zu nehmen. Hier müssen wir uns als ägyptologische Bildbetrachter darum bemühen, den Anschluss an die breite Bildwissenschaft zu finden und zu pflegen.

---

[416] E. WIND, Kunst und Anarchie, 1979, 67.

[417] M. BAXANDALL, Ursachen der Bilder, 1990; zur philosophischen Problematik genüge ein Hinweis auf P. RICOEUR, Oneself as Another, 1992.

[418] M. BAXANDALL, Painting, 1972.

II.1.3 Bilder-Welt und Hohe Kultur

Die altägyptische Kultur im allgemeinen und die hohe Kultur im besonderen war ausgesprochen eng mit Bildern verknüpft. Tatsächlich ist die Bild(er)welt eine zentrale Präsentationsform von Vorstellungen, Werten und Wahrnehmungsweisen dieser Kultur. Dazu kommt die ausgesprochen entwickelte und zudem vielfach bewusst in Szene gesetzte Intermedialität von Bild und Schrift:

- Hieroglyphen als „kleine Bilder“
- Bilder als „große Hieroglyphen“
- teilweise fließende Übergänge zwischen *Bildern* und *Hieroglyphen*.

Weder der Bildbegriff noch der Zeichenbegriff waren oder sind uns selbstverständlich gegeben. Vielmehr werden sie in der Semiotik und der Bildwissenschaft ausgesprochen *heiß* diskutiert. Im Rahmen dieser Einführung genüge ein Hinweis auf ROLAND POSNERs *Überlegungen zur Bildkompetenz*[419].

Tatsächlich müssen die im Horizont der altägyptischen Kultur relevanten und möglicherweise für die über 3000-jährige Geschichte nicht unbedingt stabilen Bild- und Zeichenbegriffe von uns erst mühsam erschlossen, nach Kräften rekonstruiert und dabei eben auch hypothetisch angesetzt werden. Dies bedeutet zum einen – soweit möglich – eine Rekonstruktion des ägyptischen Verständnisses und zum anderen eine bewusste Entscheidung für oder gegen verschiedene moderne Theorien und Fragestellungen. Hier müssen zum Einstieg zwei Stichwörter aus der ägyptischen Sprach- und Vorstellungswelt genügen:

- *tjt*-„Zeichen“, wurde sowohl für *BILD* als auch für *SCHRIFT* gebraucht[420]
- *zẖꜣ*, bedeutet sowohl „schreiben“ als auch „malen“[421].

Ganz in diesem Sinn wurde etwa auch der *Vorzeichner* ägyptisch als *zẖ3 ḳd.w* – „Schreiber der Umrisslinien“ – bezeichnet. Ein Ostrakon des Neuen Reiches zeigt einen Schreiber/Maler mit Binse/Pinsel in der Hand, dem ein Affe auf der Schulter sitzt (Fig. 71).

---

[419] R. POSNER, Die Wahrnehmung, 2009.
[420] L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 65f.
[421] L. MORENZ, Kultur- und mediengeschichtliche Essays, i. Dr.



Fig. 71: Ostrakon Kairo, CG 25138, Neues Reich.

Hier wird der Mann gezeigt, wie er Figuren zeichnet/schreibt, wozu eben an das ägyptische Konzept von *zẖ3* zu erinnern ist. Dabei ist auch auf die Differenz zwischen der oberen Strichmännchen-Figur[422] und den beiden unteren, körperlich voller wiedergegebenen, menschlichen Figuren hinzuweisen. Mit dieser Darstellung wurde der Mal-/Schreib-Prozess auf diesem Ostrakon bildhaft unter das Patronat des Gottes Thot gestellt.

Charakteristisch zumindest für die größeren und aufwendigeren Werke der ägyptischen Kunst war ein kollektiver Herstellungsprozess, und dieser Produktionsprozess wird gerade in der neueren Forschung verstärkt untersucht. Damit stellt sich auch die Frage nach bestimmten Werkstatt-Traditionen[423].

In der ägyptischen Bildwelt lassen sich neben der dominierenden Einheitlichkeit des Stils und der Motivik durchaus auch lokale Varianzen beobachten. So ist die oben bereits kurz besprochene *Decorated Ware* der Negade-Zeit aus der Mitte des 4. Jts. v. Chr. in Stil und Motivik bemerkenswert einheitlich. Zum anderen lassen sich aber auch in der Keramik des 4. Jts. v. Chr. durchaus lokale Varianzen beobachten[424]. Für die Einheitlichkeit bestimmter Motive über längere Zeiten und Räume ist schon jetzt einmal auf das in der ägyptologischen Forschung vor einigen Jahren heiß umstrittene Problem von *Musterbüchern* und ähnlichem hinzuweisen[425].

Zudem ist die jeweilige *visual literacy* ein ausgesprochen relevantes Kriterium für grundsätzlich mögliche (und ebenso für bestimmte unmögliche) Bild-Verständnisse. Wir können und müssen im historischen Rückblick mit verschiedenen Ebenen der Betrachter-Kompetenz rechnen, nicht nur jener der kulturfremden modernen Betrachter – also z. B. uns –, son-

[422] Diese Art lässt sie eben als Bild eines Bildes erkennen; vgl. zu diesem Stil das Ostrakon Deir el-Medineh 2403, J. VANDIER D'ABADIE, Ostraca figurés, 1937, pl. LVII.

[423] Kurzer Überblick bei M. EATON-KRAUSS, Artists and Artisans, 2001, 137.

[424] Vgl. etwa E. FINKENSTAEDT, Regional Painting Style, 1980.

[425] M. MÜLLER, Musterbuch, 1982.

dern auch der Alten Ägypter selbst. Hier genüge vorerst zum einen ein Hinweis auf die breite soziale Stratifizierung der Wissenskultur im Niltal mit verschiedenen Ebenen der Kompetenz und der Teilhabe, zum anderen auf die Problematik von Repräsentation und Teilhabe an den verschiedenen Feldern des Wissens[426]. Eine entsprechend hohe Bedeutung müssen wir den in der bisherigen ägyptologischen Forschung eher noch zu wenig beachteten rezeptions-ästhetischen Fragen zuwenden. Zudem stellt sich die Frage, ob und wie die Medien-Evolution und die Herausbildung der hohen Kultur während des 4. Jts. v. Chr. im Niltal miteinander verknüpft sind.

II.1.4 Quellenlage und chronologischer Rahmen

Im 4. Jt. v. Chr. können wir in den uns bekannten Quellen geradezu eine Explosion der archäologisch fassbaren Bilderwelt beobachten. Dieses enorme Anwachsen ist kaum allein eine Frage des Überlieferungszufalls. Zum anderen ist trotzdem auf das Problem unserer elementar am Überlieferungszufall hängenden Perspektive hinzuweisen.

Ausgesprochen auffällig ist für diese Zeit eine Evolution der Formensprache, und wir können von einer formativen Phase der ägyptischen Kunst noch vor der Vereinigung Ägyptens unter König Nar-me(he)r sprechen[427]. Diese Entwicklung der Bildwelt ist Teil eines viel breiteren kulturellen Stromes. Neben und in enger Verbindung mit dieser Prägung der Bilderwelt ist insbesondere auch auf die HerausBILDung der Schrift im ausgehenden 4. Jt. v. Chr. hinzuweisen[428].

Einen bis heute wichtigen Überblick zu den Bildquellen mit guten Fotografien bietet HENRI ASSELBERGH, *Chaos en Beherrsing*, 1961. Allerdings ist die uns bekannte Objektdichte gerade in den letzten 20 Jahren enorm erweitert worden, insbesondere durch Grabungen in Orten wie Elephantine, Hierakonpolis, Abydos[429] oder auch dem gegenüber diesen Orten etwas „provinzielleren" Adaima[430]. Gerade für die Kunst- und Religionsgeschichte ganz überraschende Ergebnisse erbrachten die polnischen Grabungen in Tell el-Farcha[431], einem in der Forschung allmählich bekannter werdenden Ort, der im Ostdelta liegt.

Die Forschung ist also ausgesprochen im Fluss, und einen gewissen Überblick bieten die in dreijährigem Rhythmus stattfindenden internationalen „Origines"-Konferenzen, von denen bisher drei voluminöse Tagungs-

---

[426] Zu diesem Thema ist eine Habilitation von AMR EL HAWARY in Vorbereitung.
[427] Die historische und historiographische Problematik ist hier nicht weiter zu verhandeln, L. MORENZ, Ereignis, 2009. Verschiedene Ansätze werden diskutiert in L. MORENZ, R. KUHN, Vorspann, 2011.
[428] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004.
[429] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 234–236.
[430] B. MIDANT-REYNES et alii, Le site, 1998; N. BUCHEZ, Adaima, 2011.
[431] K. M. CIAŁOWICZ, Ivory and Gold, 2007; ders., Protodynastic and Early Dynastic Figurines, 2011; ders., The Early Dynastic, 2011.

bände erschienen sind[432]. Eine objektnah gearbeitete Synthese bietet KRZYSTOF M. CIAŁOWICZ, *La naissance d‘ une royaume. L'Égypte dès la période prédynastique à la fin de la 1ère dynastie*, Krakau 2001, während über den kultur-historischen Kontext DAVID WENGROW, *The Archaeology of Early Egypt*, 2006, informiert.

Falldiskussion 3: Die neuen Funde aus Tell el-Farcha

Zu den sensationellen archäologischen Funden der letzten Jahre gehört die in Tell el-Farcha ergrabene 60 cm hohe anthropomorphe Figur aus Goldblech und Lapislazuli-Einlagen (Fig. 72)[433], die aus archäologischen Gründen in die zweite Hälfte des 4. Jt. v. Chr. zu datieren ist.



Fig. 72: Anthropomorphe Figur aus Goldblech und Lapislazuli-Einlagen.

[432] S. HENDRICKX et alii (Hrsg.), Egypt at its Origins, 2004; B. MIDANT-REYNES, Y. TRISTANT (Hrsg.), Egypt at its Origines 2, 2008; R. F. FRIEDMAN, P. N. FISKE (Hrsg.), Egypt at its Origins 3, 2011. Die vierte Tagung hat 2011 in New York stattgefunden.

[433] K. M. CIAŁOWICZ, Ivory and Gold, 2007; ders., Protodynastic and Early Dynastic Figurines, 2011, 49–52.

Mit kunstgeschichtlichem Blick sind hier sowohl die kunstvolle Bearbeitungstechnik, als auch die Verwendung von ausgesprochen wertvollem Material (der begehrte Lapislazuli gelangte nur durch Fernhandel aus dem fernen Badachschan ins Niltal[434]) bemerkenswert. Ikonographisch besonders auffällig ist die Penistasche der Männerfigur, wie wir sie auch von verschiedenen Darstellungen aus dem 4. und 3. Jt. v. Chr. kennen. Von den polnischen Ausgräbern wurde diese Figur als das älteste bekannte Herrscherbild bezeichnet[435]. Diese Vermutung ist zwar zumindest mit Bezug auf das Niltal durchaus möglich[436], doch wird die Deutung nicht wirklich aus der Ikonographie, sondern vor allem aus dem hohen Materialaufwand erschlossen, der tatsächlich kein unwesentliches Kriterium bildet. Je nach der uns für das Gebiet von Tell el-Farcha im späteren 4. Jt. v. Chr. noch immer ziemlich unbekannt bleibenden Gesellschaftsstruktur könnten wir z. B. etwa an eine Art Priesterfürsten denken, aber z. B. auch eine Gottheit lässt sich aus unserem Deutungsspektrum nicht ausschließen. Wir können mit Blick auf die Betonung des Phallus vielleicht mit einem Vorstellungskomplex um Regeneration im Sinne von einer Art Proto-Osiris rechnen. So interessant das Objekt auch ist, müssen doch zumindest vorerst wichtige interpretatorische Fragen offen bleiben und bedürfen noch der weiteren Diskussion.

Im Horizont der späteren pharaonischen Ikonographie bemerkenswert sind unter den Funden aus Tell el-Farcha kleine aus Nilpferdzahn gefertigte Kobrafigürchen (Fig. 73)[437].



Fig. 73: Protoägyptische Uräenfigürchen aus Tell el-Farcha.

Sie erinnern den Betrachter zum einen an die spätere pharaonische Ikonographie[438]; während wir jedoch zum anderen auch aufgerichtete Schlangen an Menschenköpfen bereits auf vorderorientalisch-frühneolithischer Plastik wie der aus dem anatolischen Fundort Nevali Çori (Fig. 74) kennen.

---

[434] L. BAVAY, Matière première, 1997.

[435] K. M. CIAŁOWICZ, Ivory and Gold, 2007, zuletzt K. M. CIAŁOWICZ, Protodynastic and Early Dynastic Figurines, 2011, 49–52.

[436] Demgegenüber stellt sich für das obermesopotamische akeramische Neolithikum die Frage, wie z. B. der steinerne Kopf aus Nevali Çori (hier Fig. 74) zu interpretieren ist.

[437] K. M. CIAŁOWICZ, Ivory and Gold, 2007, 27.

[438] S. B. JOHNSON, The Cobra Goddess, 1990.

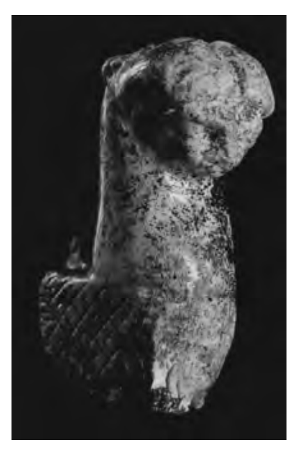


Fig. 74: Steinerner Kopf mit Schlange aus Nevali Çori[439].

Angesichts solcher Ähnlichkeiten stellt sich zumindest die Frage nach den weite Räume und Zeiten übergreifenden, kulturellen und speziell bildlichen Kontinuitäten von Motiven und Vorstellungen. Im konkreten Einzelfall ist – wie eben auch hier – eine sichere Entscheidung oft problematisch. Gerade der Überlieferungszufall erschwert uns dabei eine Beurteilung enorm. Immerhin dürfen wir für die Zukunft der Forschung in Folge der Grabungen im obermesopotamischen Bereich aber eben auch im Niltal noch auf einen beträchtlichen weiteren Materialzuwachs hoffen.

Von hoher Relevanz für unsere Kenntnis der Bilder-Welten des 4. Jts. v. Chr. im Niltal sind auch die beinernen Statuetten von Mischwesen (Fig. 75)[440].







Felide-Falke

Schlange-Mensch

Fig. 75: Misch-Figuren aus Tell el-Farcha.

[439] H. HAUPTMANN, Ein Kultgebäude, 1993, Abb. 19.
[440] K. M. CIAŁOWICZ, Ivory and Gold, 2007, Nr. 25, 26; K. M. CIAŁOWICZ, Protodynastic and Early Dynastic Figurines, 2011, 60–62.

Damit findet die ein Jahrhundert länger bekannte schakalköpfige Figur eines Mannes von einer protodynastischen Prunk-Palette[441] aus Hierakonpolis enge Verwandte (Fig. 76).



Fig. 76: Flöte spielender und dabei tanzender Hybrid von einer proto-dynastischen Prunk-Palette aus Hierakonpolis.

Dieser Flöte spielende Hybrid könnte eine individuelle Kreation dieses anonym bleibenden Künstlers sein. Zugleich schließt selbst diese Annahme aber nicht aus, dass diese Figur in einer tieferen neolithischen Traditionskette stehen mag. Wegen des nicht hinreichend taxierbaren Überlieferungszufalls bleibt die Herkunftsfrage allerdings unbeweisbar. Die Ikonographie dieses Hybrids hat zwar keine direkten Parallelen in der ägyptischen Kunst, aber das Spielen der Langflöte war im Kontext des ägyptischen Hofes des 4. und 3. Jts. v. Chr. gewiss als eine prestigevolle Performanz konzeptionalisiert[442]. Der Schakal-Mensch ist tanzend in Szene gesetzt, wobei sein linker Fuß erhoben ist – wahrscheinlich ein bildliches Zeichen von tänzerischer Ekstase. Im ägyptischen Vorstellungshorizont impliziert der Schakal das Konzept des Übergangs[443], und dieses Bedeutungsnetz erscheint im Mischwesen noch einmal gesteigert. Zudem wurde der Schakal als ein Begleiter des Königs konzipiert und entsprechend eng mit der königlichen Sphäre assoziiert[444].

Für die ägyptischen Mischwesen[445] können wir eine weit über die protoägyptische Zeit hinausreichende lange neolithische Bildtradition vermuten,

---

441 R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 67–70.

442 Hier genüge ein Hinweis auf die Statue eines Flötenspielers aus dem Alten Reich und die entsprechende Hieroglyphe, L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 156.

443 Mit dem Schakal assoziierten die Ägypter (mit dem Namen *wpj-w3.wt* – „Wege-Öffner" – beginnend) Spielarten von Liminalität, E. NEUMANN, Überlegungen, 1997.

444 Hier genüge ein Verweis auf die königliche Standarte mit Schakal, L. MORENZ, Die Standarten, 2002.

445 R. KUHN, Überlegungen, 2011.

die möglicherweise in einem schamanistischen Substrat wurzelt[446]. Hier genüge ein Hinweis auf ein gewisses – wenn auch beschränktes – Fortleben der Mischwesen in der Ikonographie pharaonischer Zeit – insbesondere in den Formen Sphinx und Greif[447]. Zudem können wir auch an die tier-menschlichen Göttergestalten denken, die auf eine noch nicht genauer bestimmte Weise in älteren Traditionslinien stehen mögen[448]. Dementsprechend ist die Bilderwelt auch von einer hohen Bedeutung für unser Verständnis der Genese und der Prägung der ägyptischen Religion.

Statuetten aus Nilpferdzahn bieten die ältesten Belege für die Kinderikonographie mit hockendem Körper und speziell mit Finger am (bzw. im) Mund (Fig. 77)[449], wie dies auch in der Schriftentwicklung zu einer Hieroglyphe gerann: 𓀔 (*sign-list* A 17).




Fig. 77: Statuette aus Nilpferdzahn mit Kinderikonographie, daneben: traditionelle Hieroglyphe (*sign-list* A 17).

Diese Form der Wahrnehmung und Darstellung der Kind-Gestalt geht im Niltal also (mindestens) bis in das 4. Jt. v. Chr. zurück. Dazu ist auf Parallelen in den Votivfigürchen von frühen Heiligtümern wie Abydos oder Elephantine hinzuweisen[450].

Unsere Kenntnis der Chronologie des 4. Jts. v. Chr. hängt vor allem an der Keramiktypologie, was seinerseits ein eigenes Forschungsgebiet ist. Hier verweise ich nur kurz auf drei Phasen der Forschung:

---

446 Diskussion in L. MORENZ, Schamanismus, 2003; ders., Fuchsige Kraniche, i. Dr.

447 E. FEUCHT, Greif, 1977.

448 Diskussion der Problematik in L. MORENZ, Fuchsige Kraniche, i. Dr.

449 K. M. CIAŁOWICZ, Ivory and Gold, 2007, 14, 15; K. M. CIAŁOWICZ, Protodynastic and Early Dynastic Figurines, 2011, 55f.

450 G. DREYER, Elephantine VIII, Der Tempel der Satet, 1986.

- Bahnbrechende Arbeiten von WILLIAM MATTHEW FLINDERS PETRIE mit dem System der *Sequence dates* (deutsch: *Staffeldaten*)[451], das im frühen 20. Jh. eine erste Datierung der Keramik in der Abfolge der Formen erbrachte.
- Betrachtung ganzer Grab-Inventare von WERNER KAISER[452], was in der Mitte des 20. Jhs. eine breitere Aussagebasis jenseits der Einzelbestimmung von Formen erschuf.
- Weitere Verfeinerungen und systematische Darstellungen von STAN HENDRICKX am Ende des 20. Jhs.[453].

Einen zusammenfassenden Überblick bietet S. HENDRICKX, Predynastic – Early Dynastic Chronology, 2006. Diesem Aufsatz können wir für ein Grundgerüst die folgenden Daten entnehmen:

Periode	*Zeitraum*
Tasa	4940–4455 (?)[454]
Badari	4400–4000[455]
Negade I–IIB	4000/3900–3600[456]
Negade IIC–D	3600–3350[457]
Negade III	3350–2900[458]

Dabei untergliederten KAISER und dann besonders HENDRICKX vor allem die Negade-II-Zeit viel feiner als seinerzeit PETRIE, doch kann und muss uns diese archäologische Problematik hier nicht genauer beschäftigen[459]. Die Forschung befindet sich zudem auch in diesem Bereich noch im Fluss. Keramik ist aber weit mehr als nur ein archäologisches Leitfossil zu Datierungszwecken. Sie kann sowohl unter kunstgeschichtlichen als auch sozioökonomischen oder auch für mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen betrachtet werden[460].

II.1.5 Sozio-politischer Kontext der Bildproduktion und -rezeption

Die ägyptischen Bilderwelten schwebten nicht etwa in einem freien Raum, waren üblicherweise kein *l'art pour l'art*. Vielmehr kam ihnen im Gegen-

---

451 W. M. F. PETRIE, Diospolis, 1901.
452 W. KAISER, Zur inneren Chronologie, 1957.
453 S. HENDRICKX, La chronologie, 1999.
454 S. HENDRICKX, Predynastic-Early Dynastic Chronology, 2006, 58.
455 S. HENDRICKX, Predynastic-Early Dynastic Chronology, 2006, 59.
456 S. HENDRICKX, Predynastic-Early Dynastic Chronology, 2006, 92.
457 S. HENDRICKX, Predynastic-Early Dynastic Chronology, 2006, 92.
458 S. HENDRICKX, Predynastic-Early Dynastic Chronology, 2006, 92.
459 S. HENDRICKX, Predynastic-Early Dynastic Chronology, 2006.
460 Hier genüge beispielhaft ein Verweis auf S. HENDRICKX, Rough Ware, 2008.

teil in der Regel eine starke Funktionsgebundenheit im Rahmen bestimmter sozio-ökonomischer und kultureller Bereiche zu. Für die proto- und frühdynastische Zeit sind besonders drei Felder der Bildproduktion und -rezeption auszumachen:

1. Macht-Kunst
2. Kunst im Dienst der funerären Kultur
3. Kunst in der Welt der Heiligtümer/Tempel.

Die Grenzen zwischen diesen Bereichen verfließen selbstverständlich. Wir werden diese Aspekte wiederum in kleinen Fallstudien zumindest etwas genauer zu erfassen versuchen.

II.1.5.1 Macht-Kunst: Die Inszenierung von Deutungsmacht

Unter *Macht-Kunst* können wir die Kunst, die im Dienst der Darstellung und der Inszenierung von (vor allem politischer) Macht steht, verstehen. Dabei spielt die Frage nach der Deutungsmacht bzw. Deutungshoheit eine große Rolle. In einer Gesellschaft und für deren Zusammenhalt ist es bekanntlich eine entscheidende Frage, wer die Diskurse prägt und eben auch, welche Themen wie, wann und an welchen Orten sowie auf welche Weise dargestellt werden (und natürlich auch, welche vielleicht gar nicht darstellbar sind, und aus welchen Gründen). Insofern verraten uns die Bilderwelten ausgesprochen viel über die zu Form geronnenen Ansprüche auf Deutungsmacht in der ägyptischen Kultur.

Die folgende Darstellung skizziert mentalitätsgeschichtliche und mediale Entwicklungen des späten 4. Jts. v. Chr. als einer *Formierungsphase der „ägyptischen" Kultur*, in der die *Inszenierung von Deutungsmacht* eine große Rolle spielte. Die zweite Hälfte des vierten Jahrtausends prägten im Niltal für einige Jahrzehnte eine Art *Stadtstaaten*, und zwischen den verschiedenen Regionen bestanden verschiedene sozio-ökonomische, politische und diplomatische Kontakte. Diese forschungsgeschichtlich relativ neue historische Interpretation, die uns ein tieferes Verständnis der historischen Entwicklung erlaubt, wurde vor allem durch archäologische Funde der letzten Jahrzehnte ermöglicht, insbesondere in den Nekropolen von Abydos und Hierakonpolis sowie in deren Umfeld[461]. In einem komplexen kulturschöpferischen Prozess wurde dann der erste bekannte Territorial*staat* der Weltgeschichte mit einer N-S-Ausdehnung von mehr als 800 km geschaffen. Die Sieger prägten die Darstellungskonventionen in Stil, Motivik etc. und inszenierten ihre Herrschaft als eine Art Nachkriegsordnung. In der darstellerischen Überhöhung sollte die Herrschaftsstruktur sakrosankt

[461] Diskussion in L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 234–236.

gemacht werden, und in diesem Prozess der kulturellen Sinnstiftung kam den Bilder-Welten eine wesentliche Rolle zu.

Diese neuartige Situation einer in Komplexität und Ausdehnung enorm gewachsenen Gesellschaft erforderte in Verbindung mit dem Aufbau sozio-ökonomischer Strukturen auch einen hohen Deutungsaufwand und damit einhergehend die Prägung von neuartigem Kapital (im Sinne P. BOURDIEUS). Dies betraf sogar so elementare Konzeptionen wie Raum und Zeit oder eben Zahl. Selbst das Dezimalsystem mit den Zahlwerten bis zu einer Million[462] wurde im ausgehenden 4. Jt. v. Chr. anscheinend im Rahmen der herrscherlichen Verwaltung entwickelt[463]. Die ältesten Belege für ein weit reichendes Dezimalsystem stammen von der Prunk-Keule des Königs Nar-me(he)r und kodieren Beuteangaben (Fig. 78).

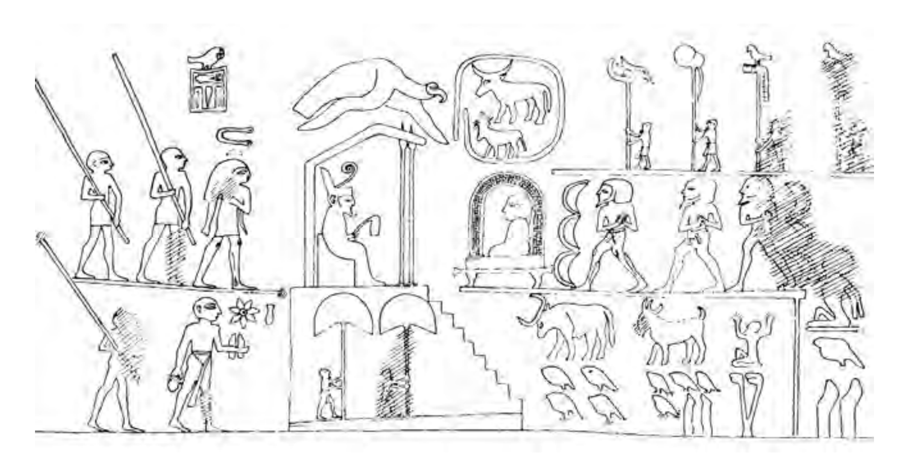


Fig. 78: Bildausschnitt von der Prunk-Keule des Nar-me(he)r.

Die Schrift trug als eine Kulturtechnik größte Bedeutung für die Entfaltung der *hohen Kultur* in der frühdynastischen Zeit Ägyptens (etwa 3050–2750 v. Chr.). Wie der „Asket“ für Indien oder der „Beamte“ für China kann der „Schreiber“ (hieroglyphisches *Icon*:) entsprechend als ein geradezu prototypischer Repräsentant dieser *hohen Kultur* angeführt werden. Ein Vertreter dieses Typs ist ein Mann namens *Wus* (?, die spezifische Identifizierung des ersten vogelförmigen Zeichens als *w* ist nicht völlig sicher, und daran hängt die Namenslesung, während kontextuell sicher ist, dass hier ein Name notiert wurde), den wir mit Namen und Titeln von seiner steinernen Grabstele aus der I. Dynastie aus Abydos kennen (Fig. 79)[464].

---

462 Charakterisierung des ägyptischen Zahlensystems bei W. F. REINEKE, Dezimalsystem, 1975.

463 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 50–54.

464 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 236–242.



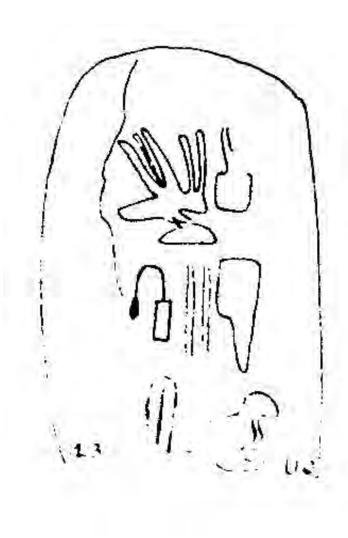


Fig. 79: Grabstele des *Wus* (?) aus Abydos, frühes 3. Jt. v. Chr.

Trotzdem blieb die Schriftkompetenz in der altägyptischen Gesellschaft immer nur auf einen bemerkenswert kleinen Teil der Bevölkerung beschränkt[465] – also ein geradezu klassischer Fall von Expertenkultur. Die Verfügung über Schriftkompetenz war ein im 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. so neues wie wichtiges symbolisches und ökonomisches Kapital. Diese Schriftkundigen agierten im Rahmen der ägyptischen Kultur kaum als *frei schwebende* Individuen im Sinne K. MANNHEIMS[466], sondern sie waren vielmehr vorzüglich in den Bereichen Tempel und Palast institutionell verortet[467]. Wir können sie eigenbegrifflich mit Bezeichnungen wie „Schreiber" (*zẖ3.w*) und „Siegler" (*ẖtm.w*) – beide Titel sind tatsächlich auf der Grabstele des *Wus*(?) gebraucht – belegen.

Von einer größeren Bedeutung für die Entwicklung der hohen Kultur war die kulturvereinheitlichende Wirkung des Schriftgebrauchs von Buto

[465] Überlegungen bei J. BAINES, Visual and Written Culture, 2007, 33–146. Die uns verfügbaren Daten sind allerdings sehr dünn für genauere Schätzungen, und damit stehen wir vor großen methodischen Problemen.

[466] Die literarische Figur Djedi aus den Wundererzählungen von pWestcar kommt der Vorstellung von frei schwebenden Intellektuellen m. E. relativ nahe, L. MORENZ, Beiträge zur Schriftlichkeitskultur, 1996, 107–123. Damit soll die literarische Kunstfigur keineswegs als eine historische Person missverstanden werden, aber sie hat nur dann in der Erzählung Sinn, wenn in der Realität etwas Ähnliches zumindest denkbar war. Insofern können wir die literarische Figur Djedi als ein kulturhistorisch ausgesprochen wichtiges Zeugnis analysieren.

[467] Der Schriftgebrauch hatte in vielen Kulturen eine ähnliche institutionelle Verortung, wofür hier nur auf die Schreiber und ihre Ausbildung in Mesopotamien hingewiesen sei, N. VELDHUIS, Elementary Education, 1997.

bis Elephantine, also über 800 km entlang der beiden Ufer des Nils. Um der Verständlichkeit der Zeichen und Leseregeln willen mussten nämlich die Schreiber und Leser ein im Kern einheitliches System[468] anwenden und dieses in einer aufwendigen kulturellen Arbeit zunächst einmal erlernen. Die konkrete soziale Praxis bleibt uns für das späte 4. und frühe 3. Jt. v. Chr. zwar unbekannt, doch wurden die Normen gewiss im Rahmen bestimmter *Institutionen* tradiert. Dies gilt wie für die Schrift im engeren Sinn auch für die Codes der Bilder-Welt(en). Wir können also mit einer Art *Schulen* rechnen, in der die Künstler/Handwerker ausgebildet wurden.

Die Zeit der Könige SKORPION und Nar-me(he)r (Ende 4./Anfang 3. Jt. v. Chr.) bildete die Scharnierzeit zwischen der proto- und der frühägyptischen Geschichte[469]. In dieser von der siegreichen oberägyptischen Gruppierung aus den Residenzen Hierakonpolis und Abydos[470] als eine Art Nachkriegsordnung konzipierten Zeit der Bildung des ägyptischen „Staates" wurden sowohl Darstellungsformen und Diskurse, als auch neue Institutionen und Strukturen geprägt. Mit dem dabei generierten sakropolitischen Denkbild eines pharaonischen Staates wurde die Geschichtsschreibung für Jahrhunderte ideologisch als Anspruch auf eine pharaonische Universalherrschaft formuliert, und ein vorzüglicher Ausdruck dessen sind eben die Bilder der Macht-Kunst.

Mit dem Kriegsszenarium als Hintergrund prägte die Vorstellung des Kampfes von Ordnung gegen Chaos das ägyptische Weltbild für die folgenden Jahrhunderte. Dabei ist das Denk-Muster vom Kampf der Ordnung gegen das Chaos zwar im Grunde weit älter, aber seine spezifische Formulierung in Wort und Bild stellte doch etwas im 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. Neuartiges dar. Es markiert den Beginn der distinkt *ägyptischen* Kultur. Jedenfalls bedurfte die *rechte Ordnung* (ägyptisch Maat[471]) zur Umsetzung in der irdischen Welt immer wieder des Gewaltpotentials. Ikonographisch gerann dieses Weltbild zur bereits oben erwähnten Bildformel *Erschlagen der Feinde* (Fig. 80).

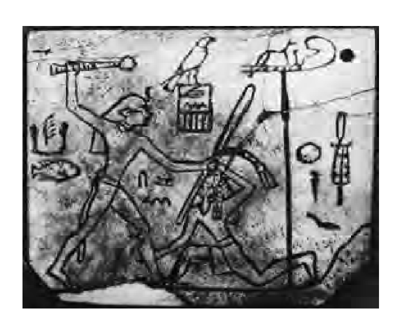
---

[468] Für die ägyptische Schrift charakteristisch ist das Zusammenspiel von Freiheit und zugleich festen Grundregeln, L. MORENZ, Die Systematisierung, 2011.

[469] T. WILKINSON, What a King, 2000.

[470] L. MORENZ, Die Standarten, 2002.

[471] Hier handelt es sich um einen ausgesprochen komplexen Begriff von zentraler Bedeutung für die altägyptische Kultur. In diesem Rahmen genüge ein Hinweis auf die kulturwissenschaftlich ausgerichtete Studie von J. ASSMANN, Maat, 2001, sowie den seinerzeit bahnbrechenden Aufsatz von R. ANTHES, Die Maat, 1952.



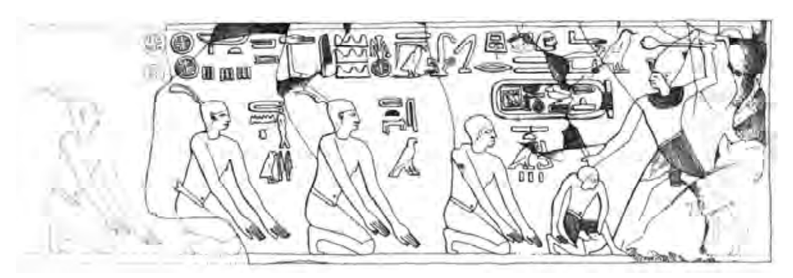


Fig. 80: Ägyptische Bildformel *Erschlagen der Feinde*:
a) Täfelchen des De(we)n, BM EA 55586 (I. Dynastie),
b) Gebeleiner Tempelrelief von Menthu-hotep (XI. Dynastie).

Die Beispiele (vgl. auch oben Fig. 20) für diese expressive Bildformel stammen aus vier Jahrtausenden ägyptischer Geschichte, und sie stehen in einer offenkundig zusammenhängenden Vorstellungs- und Darstellungstradition[472], was bestimmte Sinnverschiebungen im Lauf der Zeit und der sich wandelnden historischen Konstellationen aber selbstverständlich nicht etwa ausschließt[473].

Dieses über Jahrtausende beibehaltene, wenn auch in den Details der Form veränderte *Schlagbild* verkörpert die in der Darstellung komplexe Durchwebung von Fakten und Fiktionen. Dabei ist deutlich, dass die erhaltenen Monumente als Macht-Kunst stark ideologielastige Darstellungen aus der Perspektive der Sieger (oder sei es auch nur der vorgeblichen Sieger) verkörpern[474]. Schwieriger zu beurteilen ist dagegen für uns ohne weitere

---

[472] Hier genüge ein Hinweis auf zwei monographische Darstellungen dieses Themas aus kunstgeschichtlicher Perspektive: S. SCHOSKE, Das Erschlagen, 1982/1995; E. SWANN-HALL, Pharao Smites, 1986.

[473] Eine Besonderheit bietet ein Gebeleiner Tempelrelief aus der Zeit von Menthu-hotep II., das zeigt, wie ein Ägypter erschlagen wird. Hier können wir die Einwirkung eines bestimmten Zeitkolorits vermuten und in dem Erschlagenen den Repräsentanten der Herakleopoliten sehen, Diskussion in L. MORENZ, Die Zeit der Regionen, 2010, 115, Abb. 7 und S. 173–188.

[474] Zuletzt zu dieser historiographischen Problematik: L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009. Aus dem Neuen Reich ist besonders an die Problematik der Qadesch-Schlacht und deren Darstellung unter Ramses II. zu erinnern.

spezifische Quellen die ereignisgeschichtliche Faktizität. Objektintern ist diese nämlich gar nicht zu erschließen, denn aus der ägyptischen Geschichte kennen wir verschiedene Darstellungen von Siegen tatsächlich nie errungener Siege[475]. Entsprechend müssen wir uns als historiographisch interessierte Betrachter mit analytischer Skepsis gegenüber dem Dargestellten rüsten. Allerdings fragt sich, wann dieser freiere Umgang mit den scheinbaren geschichtlichen Fakten einsetzte und ob wir dafür eine bestimmte Mentalitätsverschiebung ansetzen können.

Es ist deshalb eine historiographisch und mentalitätsgeschichtlich spannende Frage, ob diese eigenartige, eher fiktionale als faktionale Mytho-Geschichte mit ihrer spezifischen Realitätsebene bereits in diesem sakro-politischen Diskurs des ausgehenden 4. und frühen 3. Jts. v. Chr. möglich war oder ob sie vielleicht sogar in diesem sozio-kulturellen Rahmen der formativen Phase der ägyptischen Kultur und im Wechselspiel mit Wunsch, Wirklichkeit und Inszenierung entstand. In jedem Fall wurden in dieser formativen Phase folgenreiche Muster entwickelt, und diese prägten die Struktur des ägyptischen Geschichtsbildes und bestimmter Erinnerungsfiguren ganz elementar[476]. Dabei kam der medialen Welt und insbesondere Bild und Schrift eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu, selbst wenn wir in Rechnung stellen, dass unsere Informationsbasis stark vom Überlieferungszufall geprägt ist.

Die in der Forschung noch keineswegs ausgereizte Problematik der historiographischen Dimension der Bildsprache soll hier ein Beispiel beleuchten. Der Kampf gegen die Rivalen wurde aus der Perspektive der Herrscher von Hierakonpolis im ausgehenden 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. als eine Art „Heiliger Krieg“[477] inszeniert, bei dem die völlige Vernichtung der Feinde

[475] Hier genüge ein Verweis auf den Arzawa-Feldzug Ramses III. an den Wänden seines Totentempels von Medinet Habu oder an den berühmten Fall der „libyschen Familie“, J. LECLANT, La „famille libyenne“ 1981; D. STOCKFISCH, Bemerkungen, 1996; R. K. RITNER, Libyan versus Nubian, 2008, bes. 305f.

[476] JAN ASSMANNS breit rezipierte Arbeiten zum „kulturellen Gedächtnis“ und zur „Sinngeschichte“ bieten für diese Fragestellungen wichtige Ansatzpunkte (J. ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis, 1992; ders., Ägypten – Eine Sinngeschichte, 1996). Diesen liegen in besonderer Weise die Ansätze des französisch-jüdischen Soziologen MAURICE HALBWACHS zu Grunde. Auf bestimmte Probleme der Methode wies seinerzeit bereits MARC BLOCH hin. Auch dieses Problemfeld kann hier zwar nicht ausgleuchtet werden, sollte aber im Hintergrund bewusst sein.

[477] Bekanntlich ist „Heiliger Krieg“ ein vielschichtiger und entsprechend auch problematischer Begriff. Hier genüge ein Verweis auf die alttestamentliche Diskussion mit Opponenten wie G. VON RAD, Der Heilige Krieg im alten Israel, 1969[5], versus M. WEIPPERT, „Heiliger Krieg“, 1972. In diesem Rahmen zielt meine Begriffsverwendung auf zwei Punkte:

– Krieg im ideologischen Horizont der Gottheit
– Ziel der völligen Zerstörung des Gegners.

Dies konnte in der Vorstellung eines „Holocausts“ vor der Gottheit kulminieren, Diskussion der entsprechenden ideologischen ägyptischen Rhetorik in L. MORENZ, Wortwitz, 2008.

gezeigt wird. Darin steckt ein Aspekt von ikonisch aufgeladener Magie. Diese Dimension reicht sowohl in die Praxis – also dem Körper verstanden als Bild und als Zeichen[478] – als auch in die bildliche Inszenierung.

Falldiskussion 4: Die Sieges-Darstellung auf der Nar-me(he)r-Palette

Eben diese in der Ideologie verankerte absolute Zerstörung der Gegner zeigt die königliche Siegesparade auf der Rückseite der Nar-me(he)r-Palette, und sie inszeniert eben damit Deutungsmacht so eindrücklich wie nachdrücklich (Fig. 81).

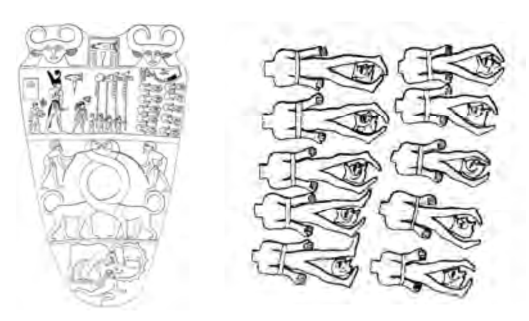


Fig. 81: Rückseite der Prunk-Palette des Nar-me(he)r,
Ausschnitt mit Darstellung von 2 × 5 Feinden.

Solche Darstellungen sind mit einer kulturwissenschaftlichen Brille (mindestens) in zweierlei Hinsicht zu analysieren. Sie betreffen:

a) das Verhältnis zwischen Darstellung und historischer Realität
b) ikonographische Formeln und ihre ideologische Bedeutung.

Bereits ein erster Blick auf die Ikonographie zeigt auf der beschreibenden Ebene, dass die Männer:

a) am Boden liegen,
b) gefesselt sind,
c) geköpft sind,
d) ihr Penis abgeschnitten und über ihrem Kopf platziert ist[479].

---

[478] G. MOERS, Ägyptische Körper-Bilder, 2006; R. POSNER, Der Mensch, 1994.

[479] Dieses Detail wurde lange übersehen und erst vor wenigen Jahren von V. DAVIES, R. FRIEDMAN, The Narmer Palette, 2002, in die wissenschaftliche Diskussion gebracht. Eine weitgehende Parallele bieten Siegelabrollungen des De(we)n, wo mit den Armen auf dem Rücken gefesselte Gefangene dargestellt sind, die von einem Pfeil durchschossen sind und denen der abgeschlagene Kopf ebenfalls zwischen die Füße gelegt ist, V. MÜLLER, Nilpferdjagd, 2008, Abb. 1–3 und S. 490f., mehr dazu unten in Kap. III.a. Die unteren Register auf beiden Seiten der Palette zeigen drei nackte Männer, davon zwei

Die Szene bietet also gewiss kein einfach naturalistisches Abbild, sondern sie inszeniert vielmehr die Botschaft der völligen Zerstörung des Gegners in ikonographisch komplexer Weise. Sie verdichtet so einen Vorstellungskomplex, den wir im Kulturvergleich als einen „Heiligen Krieg" bezeichnen können[480], zu bildlicher Form. Dabei verwende ich den Terminus „Heiliger Krieg" als einen hier bewusst nicht allzu scharf gefassten Oberbegriff von Kriegen mit bestimmten sakralen Aspekten. Dementsprechend können solche Szenen auch auf mehreren Ebenen rezipiert werden. Man kann die Männer entweder einfach nur als erschlagene Feinde ansehen oder aber die hier zusätzlich in Bild und Schrift angelegten Ebenen mit dekodieren. Bereits bei diesem einfachen Motiv wird deutlich, dass auf Rezipientenseite jedenfalls von den primär adressierten Modell-Lesern eine hohe *visual literacy* gefragt war.

Ein Prunk-Objekt wie die Palette des Königs Nar-me(he)r (Fig. 82) monumentalisiert offenkundig die Sichtweise der Sieger beispielhaft.

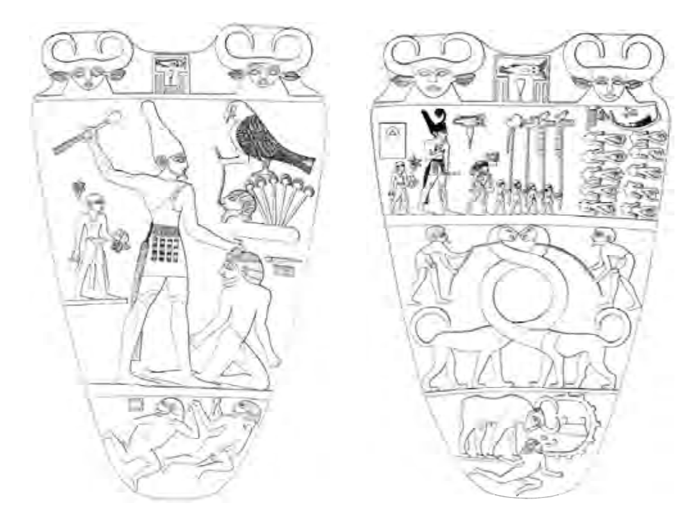


Fig. 82: Prunk-Palette des Nar-me(he)r.

Auf dieser Prunk-Palette wird die Unterwerfung der Gegner als ein die Herrschaft über den neuen „Territorialstaat" Ägypten begründender Akt gezeigt, der das im Anschluss an die vorausgehende Zeit der „Stadtstaaten" im Niltal neuartige, deutlich territorialstaatlich konzipierte Doppel-Königtum des Nar-me(he)r inszeniert und der ikonographisch in der

Männer mit Penis, einer ohne (und zwar der letzte; gutes Detailfoto: H. W. MÜLLER, Gedanken zur Entstehung, 1985, Taf. 1 a).

480 Dies zeigt sich hier an ikonographischen Details wie der Sandalenlosigkeit des Herrschers, die durch den dahinter laufenden Sandalenträger mit ostentativ präsentierten Sandalen betont wird. Hier wird vor allem die Heiligkeit des Ortes betont, vgl. interkulturell etwa aus der Hebräischen Bibel Ex 3,5.

hier herausragend groß dargestellten Erschlagungsszene kulminiert. Nar-me(he)r ist in der Hauptszene der Palette mit der *weißen Krone* gezeigt, auf der anderen Seite dagegen mit der *roten Krone*. Beide Kronenformen sind für sich genommen zwar schon früher belegt, doch auf dieser Prunk-Palette zum ersten Mal auf demselben Monument dargestellt. Deshalb können wir auch von einem Doppel-Königtum sprechen und dabei begrifflich und be-griffsgeschichtlich an die Titelkombination *nsw-bjtj*[481] denken. Die ganze Prunk-Palette – also der Ritualgegenstand selbst, seine Bebilderung und seine Beschriftung im Sinnzusammenhang – ist als ein geradezu erstaunlich kohärenter und monumentalisierter Bild-Text zur Begründung der neuen und neuartigen Ordnung im frühen 3. Jt. v. Chr. lesbar.

Der obere Rand der Prunk-Palette zeigt die himmlische Region: den Horus-König Nar-me(he)r (repräsentiert durch den Namens-*Serech*:) im Horizont der *viergesichtigen Himmelskuh*[482]. Darunter bietet die mutmaßlich intendierte Lektüre einen Kreis, der bei der großen Figur des Nar-me(he)r beginnt und schließlich eben dort auch wieder endet (Fig. 83).



Fig. 83: Szenenfolge auf der Prunk-Palette.

[481] T. SCHNEIDER, Zur Etymologie, 1993.
[482] P. DERCHAIN, Hathor Quadrifrons, 1972.

Der Blickrichtung der Hauptfigur folgend, wandert der Betrachterblick auf die andere Seite, wo der König nunmehr mit *roter Krone* das Schlachtfeld besichtigt: Nar-me(he)r wird hier also als (erster) gesamtägyptischer Herrscher inszeniert, der in dieser Rolle auch der Träger beider Kronen ist. Der auffällige Wechsel von der oberägyptischen *weißen* zur unterägyptischen *roten* Krone bezeichnet demnach in besonderer Weise die Verwandlung des Herrschers, symbolisiert bildsprachlich die erweiterte Herrschaft[483]. Nar-me(he)r erscheint durch seinen hier in Bild und Schrift glorifizierten Sieg nämlich nunmehr auch in seiner neuen Rolle als *unterägyptischer König* (*bjtj*) auf dem Schlachtfeld.

Die für den Schminkritus zentrale Szene mit dem Reibnapf bietet das mythologische Emblem der Vereinigung der Herrschaft, assoziiert also die praktische Handlung *Zerreiben der Schminke* als eine rituelle Tätigkeit und verbindet diese Handlung mit dem Mythem „Vereinigen der beiden Länder“ (*zmꜣ-tꜣ.wj*). Die praktische Handlung der Zubereitung der Schminke wird mittels Bild und Schrift also mytho-poetisch stark aufgehöht[484]. Hier können wir zudem noch an die Gewaltsamkeit des Zerreibens von dem Mineral Bleiglanz (*msdm.t*) zu Pulver und die vielleicht damit verbundene Vorstellung von einer Bändigung der Mächte denken. Ob diese konkrete Assoziation nur modern ist oder vielleicht doch bereits zeitgenössisch war, können wir allerdings leider nicht prüfen. Immerhin dürfen wir grundsätzlich mit einer supplementären Bedeutung rechnen.

In der unteren, auf beide Seiten verteilten Randszene trampelt in Bild-Metaphorik der König in der metaphorischen Verkörperung als Stier Fremde nieder, während er die feindliche Festung mit seinem aggressiv gesenkten Kopf einreißt (Fig. 84).

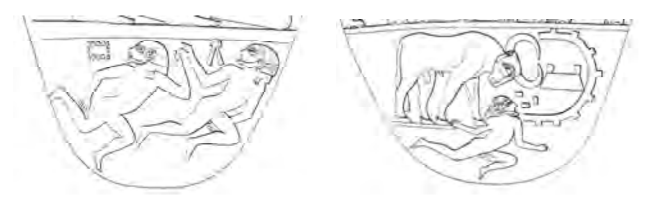


Fig. 84: Untere Register der Prunk-Palette.

[483] Eine etwas andere Sicht findet man bei J. KAHL, *nsw* und *bjtj*, 2008. Dort wird auf S. 343 die *weiße Krone* auf die kriegerische, die *rote Krone* auf die akkumulierende Tätigkeit des Königs bezogen. Tatsächlich ist aber der Kriegskontext der *roten Krone* auf dieser Prunk-Palette nicht zu übersehen, handelt es sich doch eben um eine Siegesparade, in der Nar-me(he)r sie trägt. Die genaue Ursprungsbedeutung dürfte allerdings angesichts des Überlieferungszufalls ohnehin kaum sicher zu eruieren sein, und wir müssen früh mit der Möglichkeit mehrerer Bedeutungsebenen rechnen.

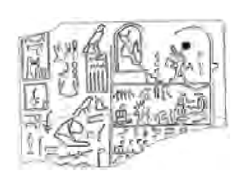
[484] Wir können hier von einer ausgeprägten Sichtbarkeit der royalen Mythik sprechen, J. A. WILSON, The Royal Myth, 1956. Mit Bezug auf die Götterwelt wurde in der Ägyptologie eine lange Diskussion über die Sichtbarkeit des Mythos geführt, J. ASSMANN, Die Verborgenheit des Mythos, 1977; J. ZEIDLER, Zur Frage der Spätentstehung, 1993.

Diese bildhafte Szene bietet zugleich eine besondere Rebusschreibung, die zu einem genaueren Verständnis des Versuchs einer Auflösung bedarf. Der Stier scharrt mit dem Vorderfuß am Boden, reißt mit seinem gesenkten Kopf die Festung ein und zertrampelt (*ptpt*) zugleich mit seinem Vorderfuß den Feind im Bereich von dessen Schulter. Diese bildliche Aussage artikuliert in aller Deutlichkeit Königsideologie. Dabei kann das Zeichen *Stier* hier sogar konkret als „(starker) Stier" (*kꜣ*[*-nḫt*]) gelesen werden. Darüber hinaus bedeutet das Stiergehörn *wpj*, also in Verbindung mit dem geöffneten Festungszeichen: *wpj wnw.t* – „(Gewaltsames) Öffnen der Festung". Der Stier ist nach dieser Deutung also in seinem Zeichenstatus mehr als nur ein einfaches Bild.

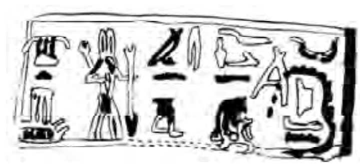
Diese spezifische Lesung des nur scheinbar reinen Bildelementes STIER auf der Prunk-Palette wird intertextuell durch eine Serie Jahrestäfelchen von Beamten des Königs De(we)n (Fig. 85)[485], die offenbar den gleichen annalistischen Vermerk bei jeweils deutlich unterschiedlicher Zeichenanordnung tragen, gestützt und gesichert.



DAI AB K 2578



Hema-ka (BM 32650)



Louvre E 25268

Fig. 85: Jahrestäfelchen von Beamten des Königs De(we)n, I. Dynastie.

In diesen Texten aus der I. Dynastie beginnt der Jahresname ganz analog zu der Nar-me(he)r-Palette mit den Zeichen *wpj*-Gehörn gefolgt von offener Festung + drei Steinbrocken, also „Öffnen der Festung *Schönes Tor*"[486]. Die Steinbrocken indizieren die Zerstörtheit der „Festung" ikonographisch. Dabei zeigt die Raumanordnung dieser drei Steinblöcke auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r ikonisch ein Chaos als einer markanten Folge der gewaltsamen Zerstörung an (Fig. 86)[487], während diese bemerkenswerte und kunstvoll figurative Feinheit auf den etwas jüngeren Annalentäfelchen fehlt[488].

---

[485] G. GODRON, Etudes, 1990, 27–87; dazu das Täfelchen DAI AB K 2578, G. DREYER, in: MDAIK 56, 2000, 115–116.

[486] W. HELCK, Untersuchungen zur Thinitenzeit, 1987, 159. Der Name dieser Festung ist mit dem mittels Einkonsonantenzeichen geschriebenen semitischen Wort *ꜥn* – „schön" – gebildet, während TOR hier rein semographisch notiert ist. Tatsächlich können wir also wahlweise entweder ägyptisch *ꜥꜣ* oder aber semitisch *bab* lesen.

[487] Hier ist auch auf zwei deutliche Formunterschiede zu der sogenannten Städte-Palette hinzuweisen. Dort ist die Festung deutlich geschlossen, nicht offen. Außerdem sind die in der Festung dargestellten Rechtecke in der Regel der Quadratform angenähert.

[488] Hier wurden die Steinbrocken anscheinend als Pluralzeichen reinterpretiert.



Fig. 86: Detail der markant un-geordneten
Steine auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r.

Auf den etwas jüngeren Täfelchen wurde also die assoziationsreiche Bilddichte der Palette (bewusst oder doch wohl eher unbewusst) abgespeckt.

Auch diese auf den ersten Blick unscheinbaren Details wurden also auf diesem Semiophor bild-schriftlich stark durchkomponiert. Darin zeigt sich eine hohe künstlerische Meisterschaft, die kaum ohne einen höheren Grad an Professionalisierung der Künstler/Handwerker denkbar ist. Leider fehlen uns zum Verständnis des sozialen Kontextes allerdings äußere Informationen, und wir können deshalb nur spekulieren, ob etwa bestimmte Werk-Diskussionen zwischen Künstlern, Beratern und Auftraggebern stattfanden und dann in die Gestaltung des Werkes einflossen. Wahrscheinlich ist ein solches Beziehungsgeflecht durchaus.

Die deutliche Hieroglyphizität des Zeichens sowie die intertextuelle Parallele mit den Waren-Etiketten unterstützen ihrerseits die Deutung des Stiergehörns als ein spezifisches Schriftelement. Während sich das Stiergehörn also auf die zu erobernde befestigte Siedlung bezieht, können wir auch noch den Trampelfuß des Stieres über dem liegenden Feindeskörper spezifisch lesen. Im Sinn der in späteren Texten der ägyptischen Königsideologie explizit belegten Phrase liegt dafür *ptpt* – „niedertrampeln“ – nahe. Ikonographisch wurde dies so markiert, dass die anderen drei Stierfüße auf einer eigens für den Stier geschaffenen Standlinie stehen. So wird die Aktion des einen trampelnden Stierfußes im Bild besonders herausgehoben.

Für die spezifische Lesung lässt sich der Stier auf dieser Prunk-Palette als ein besonders zwischen Bild und Schrift oszillierendes Zeichen also in drei Elemente zerlegen (Fig. 87).

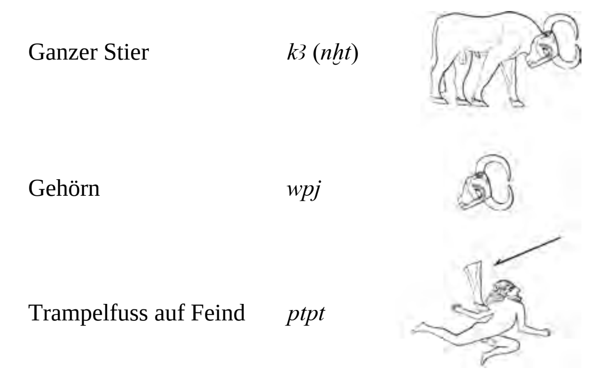


Fig. 87a: Mehrfache Lesbarkeit des STIERes
als ein komplexes Schriftzeichen.

Diese Komplexität des Zeichens STIER im Spannungsfeld von Bild und Schrift ist kunstvolle visuelle Poesie[489]. Teilweise zeigt sich in Form der Differenz von *großen Zeichen* (MÄNNER) versus *kleinen Zeichen* (FESTUNG) ein deutlicher grafischer Unterschied zwischen Bild und Schrift im engeren Sinn. Im Zeichen des Stieres können wir sowohl eine Dekalibration als auch eine wiederum zwischen Bild und Schrift geöffnete Grenze im Zeichenstatus beobachten.

In dieser teilweise über intertextuelle Parallelen, aber auch über interne Indikatoren abzusichernden Polysemie des Stierzeichens zeigt sich die herausragende Dichte und Qualität dieser Darstellung auf der königlichen Prunk-Palette. Insgesamt können wir das beide Seiten verbindende untere Register der Prunk-Palette des Nar-me(he)r demnach als besondere grafische Kodierung von einer Art Königshymnus verstehen. Davon sind in dieser besonderen Bilder-Schrift zwei Verse (wohl *pars pro toto*) notiert:

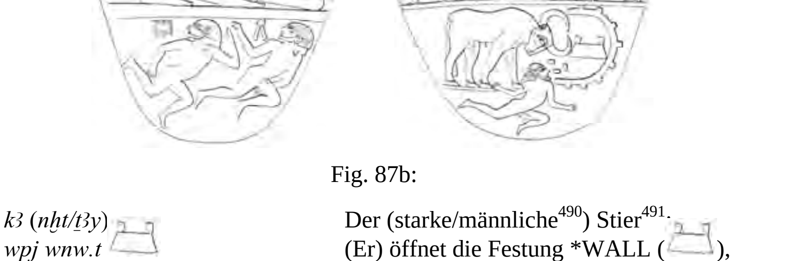


Fig. 87b:

kꜣ (nḫt/ṯꜣy)	Der (starke/männliche[490]) Stier[491].
wpj wnw.t	(Er) öffnet die Festung *WALL ( ),
ptpt zꜣ.w jnb.w[492]	(Er) trampelt nieder die Hüter[493] der Mauern[494].

---

[489] L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008.

[490] Vgl. für diese Spezifizierung die grafische Betonung des Sexualorgans.

[491] Die Bezeichnung des Königs als „Stier" wurde in Ägypten im königlichen Protokoll aufgenommen, jedenfalls seit der XVIII. Dynastie. Wenn in Pyr. 276 der Stier als *Macht von Hierakonpolis* bezeichnet wurde, könnte es sich hier um eine Reinterpretation von Bildern wie auf der Nar-me(he)r-Palette handeln.

[492] Grafisch wirken die beiden Zeichen zwar auf den ersten Blick wie Zuordnungen zu jeweils einem Mann und wurden in der Forschung auch lange so verstanden (z. B. in der Erklärung als Nomaden versus Städter, Y. YADIN, The Earliest Record, 1955). Tatsächlich bewirkte die Verengung der Palette aber ein Platzproblem. Die Lesung der Gesamtszene springt von der anderen auf diese Seite über. Für die zusammenhängende Niederschrift wäre aber nur am linken Rand Platz gewesen. Um aber doch die Kontinuität des Textes auszudrücken, wurden die Zeichen gemäß dem verfügbaren Platz aufgespalten. Eine vergleichbare Aufspaltung kennen wir auch aus den Jenseitsbüchern des Neuen Reiches.

[493] Die Deutung des Zeichens als *zꜣ* liegt auch der alten, in der Forschung gelegentlich vertretenen Lesung „Sais" zu Grunde. Das Toponym wird freilich sonst nie so geschrieben und die Deutung deshalb von W. HELCK, Untersuchungen zur Thinitenzeit, 1987, 141, sub 21, abgelehnt. Die Deutung als „Wächter" ist unproblematisch, denn solcherart kurze Schreibungen waren in dieser frühen Zeit der Schriftgeschichte üblich.

[494] Der Plural musste zu dieser Zeit noch nicht spezifisch markiert werden, wird hier aber durch die drei Männer repräsentiert, die ausgestreckt am Boden liegen. Auch sie oszillieren also wie der Stier im Zeichenstatus zwischen Bildelement und Schriftzeichen.

Der Textcharakter ist in diesem Fall als eine ausgesprochen lesbare Kombination von Bild- und Schriftzeichen gewoben. Dass es sich um einen Text von hymnusartiger Struktur handelt, wird daran deutlich, dass hier einem Subjekt – STIER (= König) – zwei verschiedene Aktionen zugeschrieben werden: das Einreißen der Mauer und das Niedertrampeln der Männer. Im Blick auf die Gesamtkomposition könnte dieser hymnenartige Text dabei durchaus als eine Art Jahresname verstanden werden, mit dem auf ein bestimmtes Ereignis verwiesen wird[495].

Der Sieg des Königs Nar-me(he)r über die Festung wird auf der Prunk-Palette also als ein entscheidendes Ereignis in einer zwar bildhaften und bildkräftigen, aber doch zugleich bereits schriftlichen Notation fixiert[496]. Bild und Schrift verkörpern und exponieren hier sakralisierte Erinnerung.

Die nur aus wenigen Wörtern bestehenden frühen Inschriften aus dem späten 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. zelebrieren die Unterwerfung der Gegner bei der Etablierung der neuen Ordnung. Unter diesem Blickwinkel interpretiere ich die aus zwei Zeichen bestehende Beischrift zu der Zentralszene auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r als „Abschlachten des See-Landes" (Fig. 88)[497].

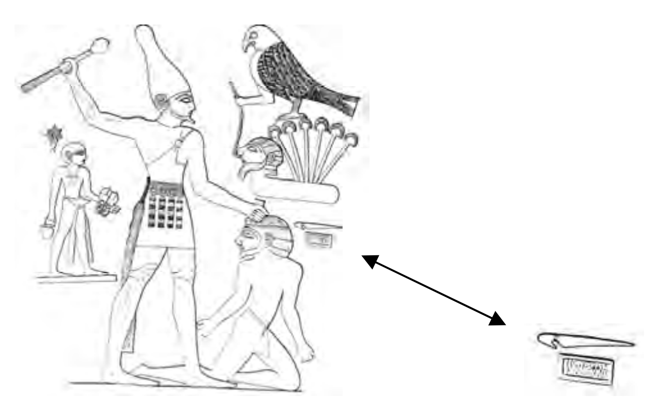


Fig. 88: Zentralszene auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r und daneben die Beischrift dazu.

Im Sinne der Vorstellung eines *Heiligen Krieges* wird in der am größten dargestellten Szene buchstäblich auf das Abschlachten der Gegner – wohl mit der Konnotation des Opfers für den solaren Himmelsgott Horus[498] – verwiesen.

---

495 Auch die längeren Jahresnamen können selbstverständlich eine bestimmte poetische Struktur aufweisen.

496 Diese Notation entstammt einer Phase der frühen ägyptischen Schrift, die ich in einem Versuch der Qualifizierung der ägyptischen Schriftentwicklung als hierakonpolitanische Schriftstufe fasse, L. MORENZ, Die Systematisierung, 2011.

497 Diskussion in: L. MORENZ, Ereignis, 2009.

498 Zu dieser speziellen Deutung des Falken unten Kap. III.2.a.

Diese neue Ordnung mit dem Königtum über einen Territorialstaat und der Schöpfung einer neuen ägyptischen Identität wird in besonderer Weise als göttlich legitimiert konzipiert. Dafür steht das Symbologramm des in der Menschenwelt agierenden göttlichen Horus-Falken, eine besondere Mischung aus Bild- und Schriftzeichen (Fig. 89)[499].



Fig. 89: Symbologramm des anthropomorphisierten göttlichen Falken.

Die Prunk-Palette inszeniert Theo-Politik in der dualen Rolle von HORUS als einerseits dem solaren Horus-Weltgott und andererseits dem irdischen Horus-König. Hiermit wurde die Spannung zwischen göttlicher und menschlicher Natur des Königs in einer assoziationskräftigen Bildlichkeit eindrucksvoll formuliert. Die Bild-Schrift-Welt auf dieser Prunk-Palette ist Ausdruck der theo-politischen Denkarbeit in der Residenz von Hierakonpolis am Ende des 4. bzw. des frühen 3. Jts. v. Chr. Damit wurde eine Sinnstiftung für den neuen Territorialstaat entwickelt, und diese enorme kulturelle Energie wurde auf der Prunk-Palette monumental verbildlicht.

Auch jenseits von solchen Lesungen, die ein spezielles (und seinerzeit im Rahmen der ägyptischen Gesellschaft mehr oder weniger elitäres) Schrift-Wissen, theologische Bildung etc. erforderten, war die zentrale Botschaft der Unterwerfung im Rahmen des titanischen Herrschaftsdiskurses und der Formierung des ägyptischen Territorialstaates[500] in bild-schriftlicher Intermedialität auf dieser Prunk-Palette so formuliert, dass sie trotz aller kulturellen Brechungen sogar noch in unserer Gegenwart „lesbar“ wirkt (wenn auch nicht notwendig in dem ursprünglich intendierten Sinn).

II.1.5.2 Kunst im Dienst der funerären Kultur

Neben solchen Formen von Macht-Kunst und Verkörperungen von Theo-Politik kennen wir insbesondere aus dem Bereich der funerären Kultur eine

---

[499] Diskussion von dem Zeichenstatus dieses komplexen Symbologramms in L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 183.

[500] Zuletzt zur Problematik: S. LUPO, Territory and Territoriality, 2007.

breite Palette von Objekten als Verdinglichungen der Bilder-Welten[501]:

- Wandmalerei in Gräbern (HK 100 aus Hierakonpolis)
- Stoffmalerei (bemaltes Turiner Leinentuch aus Gebelein[502])
- Monumentale Statuen (Hierakonpolis-Fragmente[503], Min-Kolosse aus Koptos[504])
- Statuetten
- Amulette
- Gefäße (Stein und Ton)
- Kosmetik und Schmuck: Kämme, Haarnadeln, Schminkpaletten etc.
- Waffen und Werkzeuge.

Aus diesem Komplex der verschiedenen Bildträger wenden wir uns hier zunächst den Negade-zeitlichen Vasen[505] und insbesondere der *Decorated Ware* aus der Negade-II-Zeit zu. Figürliche Bemalung von Keramik kann in Ägypten mindestens bis in die Negade-I-Zeit verfolgt werden, wobei wir bereits auf einigen Objekten aus dieser archäologischen Zeitstufe teilweise geradezu eine Art Bild-Narrative und Mytho-Gramme erkennen (oder doch zumindest erahnen) können (Fig. 90).



Fig. 90: Bemalte Schale aus der Negade-I-Zeit.

Dabei besteht für unser Verständnis allerdings das methodische Problem, Deutungsansätze zu verifizieren, oder methodisch genauer formuliert: sie zu plausibilisieren. Wie weit stehen hier z. B. Nilpferdjagd und Tanz in einer direkteren Beziehung, welche Bedeutungen haben die anderen Bildelemente und wurzeln sie alle in einem gemeinsamen Vorstellungshorizont? In der Forschung wurde z. B. eine Negade-I-Schale (Kairo, CG 2076, Fig. 91) bereits als ein komplex ins Bild gesetztes Weltbild gedeutet[506].

---

501 Grundlegende ältere Übersicht zum Material: J. VANDIER, Manuel, 1952; neuer Überblick: F. FÖRSTER, S. HENDRICKX, Early Dynastic Art, 2010.
502 G. GALASSI, L arte, 1955.
503 N. HARRINGTON, Human Representation, 2004; N. HARRINGTON, MacGregor Man, 2006.
504 B. KEMP, A. BOYCE, J. HARREL, The Colossi, 2000.
505 G. GRAFF, Les peintures, 2009.
506 C. WOLTERMAN, C-Ware Cairo Dish, 2003.



Fig. 91: Bemalte Schale der Negade-I-Zeit.

Die Deutung auf eine mythologisierende Wiedergabe des Sonnenlaufs erscheint in diesem Fall durchaus plausibel. Hierfür sprechen die folgenden Kriterien:

- Stimmigkeit der Gesamtszene
- Kohärenz bei der Deutung der Einzelelemente, wie wir sie aus späterer Zeit kennen
- Vorstellungswelt passt an den Anfang einer Traditionskette, wie sie etwa die weit jüngeren ägyptischen Unterweltsbücher[507] repräsentieren
- Vergleichbare mythologische Darstellungen kennen wir sogar bereits aus dem frühen Neolithikum, etwa aus dem Höhenheiligtum von Göbekli Tepe[508].

Dass der Sonnenlauf im Denken, Vorstellen und Darstellen dieser Zeit im Niltal jedenfalls eine große Rolle spielte, zeigen uns verschiedene Bildkompositionen, etwa die deutlich einfacher gestaltete und entsprechend in der Bedeutung klar wirkende Szene auf einem weiteren Keramikgefäß (Fig. 92)[509].

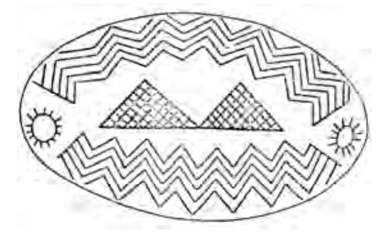


Fig. 92: Bemalte Schale aus der Negade-I-Zeit, Szenerie des Sonnenlaufs.

---

[507] E. HORNUNG, Altägyptische Jenseitsbücher, 1997. Sehr viel problematischer scheint es mir dagegen, die in der letzten Zeit mehrfach diskutierten neolithischen Darstellungen aus dem Wadi Sora direkter an die ägyptischen Jenseitsvorstellungen anzuschließen.

[508] K. SCHMIDT, Sie bauten, 2006; L. MORENZ, Mediale Inszenierungen, 2010.

[509] W. WESTENDORF, Die Anfänge, 1969, 62, Abb. 2.

Hier sind die beiden kreisförmigen Zeichen mit Strichkranz wohl als Ost- und Westhorizont zu deuten, wobei auch die beiden Dreiecksformen sogar im Sinne der später belegten Hieroglyphe an den Horizontberg (*ꜣḫ.t*) denken lassen.

An diese Überlegungen anschließend fragt es sich, wie weit wir bestimmte Szenen auf der Negade-II-Keramik konkreter als Ritualszenen interpretieren können. Dazu gehört die Szene, wie ein seitenansichtig dargestellter Mann ein Wildtier vor eine frontalansichtig gezeigte Frau führt (Fig. 93)[510].

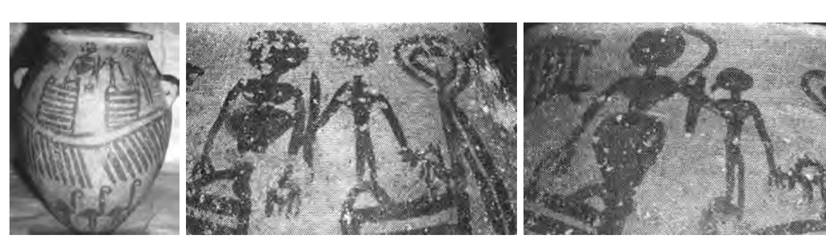


Fig. 93: Vase der Negade-II-Zeit.

Hier können wir nicht zuletzt aufgrund der Größenunterschiede und der Haltungen in der Frauenfigur die Darstellung einer Gottheit vermuten, auf die der deutlich kleinere Mann – vielleicht in einer Rolle als eine Art Priester – zukommt.

Solche Deutungsansätze erscheinen weder unmöglich noch sind sie m. E. unwahrscheinlich, aber dennoch bleibt für uns als ferne Betrachter ein gewisser (und methodisch jedenfalls nicht einmal völlig auszulotender) Ermessensspielraum bestehen. Trotzdem dürfen wir begründet davon ausgehen, dass schon im 4. Jt. v. Chr. im Niltal relativ feste, schriftanaloge grafische Codes ausgebildet waren. Diese Entwicklung soll nun in der folgenden Fallstudie genauer diskutiert werden.

Falldiskussion 5: Die Ausbildung eines schriftanalogen grafischen Codes in der Negade-II-Zeit

Eine den bekannten, bewusst stilisierten griechisch-geometrischen Menschendarstellungen aus der ersten Hälfte des 1. Jts. v. Chr. (Fig. 94a) durchaus vergleichbare ikonographische Stilistik können wir in Ägypten bereits für die Negade-II-Zeit, und damit für das 4. Jt. v. Chr., beobachten. Aus den noch älteren, jedenfalls in der grafischen Formalisierung sehr viel weniger durchgestalteten Darstellungen[511] hervorgehend, wurde nämlich in

[510] London BM 65.366; Diskussion bei G. GRAFF, Les représentations prédynastiques d'oryctéropes, 2007, 833 und pl. IV.

[511] Z. B. J. VANDIER, Manuel, 1952, Fig. 188–194.

der *Decorated Ware* ein stark schematisierter Gestalttypus für die Wiedergabe sowohl von MANN als auch von FRAU in Form einer Art *Icons* entwickelt (Fig. 94b).



Fig. 94a und b:
Schematisierte Männerdarstellungen: griechisch-geometrische Männerfigur versus Negade-zeitliche Männerfigur.

Die genaue Entwicklungskette dieser *Icons* können wir wegen des Überlieferungszufalls zwar nicht völlig wasserdicht rekonstruieren, doch werden zumindest bestimmte Grundtendenzen bemerkenswert deutlich. Bereits eine einfache Formanalyse hilft wesentlich bei der Dekodierung der grundsätzlichen Bedeutung(en) und Implikationen dieser *Icons* für die protoägyptischen und die daran anschließenden ägyptischen Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzeptionen[512].

Die typische Frauenfigur (Fig. 95) ist in Bildern aus der Negade-Zeit in Vorderansicht wiedergegeben und wird dabei charakterisiert durch markierte Brüste, schmale Taille, breites Becken und eng geschlossene Beine.



Fig. 95: Typische Frauenfigur in Gefäßmalerei aus der Negade-II-Zeit.

Außerdem ist häufig dargestellt, wie ihre Arme über den Kopf erhoben sind – ein typischer Tanz- bzw. auch Trauergestus[513]. Irgendwelche Bekleidung ist in diesen Darstellungen nicht spezifisch angegeben, was allerdings an der Schematisierung liegen könnte und also nicht etwa notwendig Nacktheit intendieren muss. Immerhin ist als temporäre Modifikation des Körpers häufiger ein Kopfschmuck abgebildet und insofern durchaus auch ein Aspekt des kulturellen Körpers bildlich angezeigt. Diese Art der zweidimensionalen Darstellung des Typs „Frau“ kann gut an die seit der Badari-Zeit, also das frühe 4. Jt. v. Chr., recht verbreiteten dreidimensionalen

[512] Diese Problematik wird ausführlich diskutiert in L. MORENZ, Fest-Schreibungen von Gender, 2008.

[513] B. DOMINICUS, Gesten und Gebärden, 1994. Zwischen den Bedeutungen Tanz und Trauer kann nicht ganz sicher unterschieden werden, weil die in diese Bereiche gehörigen Gesten ausgesprochen ähnlich zueinander und teilweise sogar identisch miteinander sind.

Frauenfiguren aus Ton angeschlossen werden[514]. Gelegentlich sind auf den Frauenkörpern Bemalungen oder Tätowierungen angezeigt, also bestimmte kulturelle Modifikationen des biologischen Körpers[515].

Von diesem entwickelten Darstellungsschema unterscheidet sich nun die typische männliche Figur in den Darstellungskonventionen ganz deutlich (Fig. 96).



Fig. 96a und b:
Typische Männerfiguren aus der Negade-II-Zeit,
hier in Interaktion mit Tieren (Jäger- bzw. genauer Hirtenmotiv)[516].

Dieses schematisierte *Icon* von Maskulinität ist ganz in Seitenansicht wiedergegeben. Die Arme sind in Aktion gezeigt, die auf etwas anderes als nur den Mann allein bezüglich sind. So wurden z. B. Männer in Hirten- und Jagdszenen[517] dargestellt. Der MANN wirkt gemäß der Logik dieser Darstellung nach außen in seine Umwelt hinein und gestaltet diese aktiv. Der Oberkörper und die Beine der Männerfigur sind in der Regel nur durch einfache Striche angezeigt, wobei die Beine schreiten. Der Ursprung der für die ägyptischen Kunst so zentralen Stand-Schreit-Figur[518] kann also bereits in der Negade-II-Zeit gefunden (bzw. sogar vielleicht noch darüber hinaus weiter zurück in die Vergangenheit verlängert) werden. Hinzu kommt, dass häufig der Penis (bzw. auch der markierte Phallus) – gelegentlich auch mit einer Penistasche bekleidet[519] – markiert wurde.

Diese Darstellungen der Bildschemata von MANN und FRAU finden sich teilweise auf demselben Gefäß[520], doch sind auch Gefäße bekannt, auf denen jeweils nur ein Geschlecht abgebildet ist. Eine irgendwie sichere Korrelation der Figurenkonstellation mit dem biologischen Geschlecht des entsprechenden gefäßbesitzenden Grabinhabers konnte zumindest bisher noch nicht nachgewiesen werden.

---

514 Vgl. z. B. J. VANDIER, Manuel, 1952, 434, Fig. 292 und passim.

515 L. KEIMER, Motifs ornamenteaux, 1948.

516 Ausschnitte aus G. GRAFF, M. EYKERMAN, S. HENDRICKX, Architectural Elements, 2011, Fig. 5 und 15. Zwar ist in diesen beiden Fällen deutlich eine Berglandschaft mit in der Wüste lebenden Horntieren gezeigt, und doch handelt es sich nach der Haltung des Mannes jeweils weniger um den Typus *Jäger* als vielmehr *(guter) Hirte*.

517 Zu den Themen dieser Malerei gehört die Wüstenjagddarstellung in einer Berglandschaft, J. VANDIER, Manuel, 1952, 347, Fig. 235.

518 Der Begriff wurde im Anschluss an T. MANN von D. WILDUNG in die ägyptische Kunstgeschichte eingeführt.

519 Manche Darstellungen sind diesbezüglich nicht ganz eindeutig zu interpretieren; zum Kleidungsstück: J. BAINES, [c]Ankh-Sign, 1975.

520 J. VANDIER, Manuel, 1952, 353, Fig. 238.

Die Unterschiede zwischen MANN und FRAU sind in diesen *Icons* also ikonographisch ausgesprochen deutlich markiert, sowohl den *biologischen* als auch den *kulturellen* Körper betreffend. Für das eine stehen insbesondere die primären biologischen Geschlechtsmerkmale, für das andere die kulturell basierten Vorstellungen von geschlechtsspezifischen Aktivitäten und Attributen. So verweisen die geschlossenen Beine der FRAU auf die Vorstellung von einer gewissen Ortsgebundenheit[521] und Passivität, während die schreitenden Beine und agierenden Arme des MANNes auf eine stärkere Interaktion mit der Umwelt (etwa in Form der Jagd) hindeuten. Dies entspricht genau den grundsätzlichen Männer- und Frauenbildern, wie wir sie auch in der anschließenden Zeit der pharaonischen Kultur immer wieder in Wort und Bild in Szene gesetzt finden[522]. Selbstverständlich aber geben diese Bilder von MANN und FRAU keine Realität unmittelbar oder ungebrochen wieder, sondern sie zeigen vielmehr bestimmte Sichtweisen auf die Welt und bieten Formungen dessen[523]. Dabei handelt es sich nicht etwa um spezifische Einzelwahrnehmungen, sondern um verbreitete und überindividuelle kulturelle Schemata. Wie weit daneben im Niltal während des 4. Jts. v. Chr. noch alternative Konzeptionen von Maskulinität und Femininität in Umlauf waren, können wir zwar nicht sicher sagen, doch fehlen zumindest positive Indizien dafür[524].

Mit einiger Wahrscheinlichkeit können wir bereits für die Negade-II-Zeit davon ausgehen, dass diese Bilder (im wörtlichen und im übertragenen Sinn, also sowohl innere als auch äußere Bilder) von MANN und FRAU in einer maskulin geprägten bzw. dominierten Welt-Sicht stehen. Andererseits ist einschränkend darauf hinzuweisen, dass wir nur ausgesprochen fragmentarisch über die sozialen Verwendungskontexte dieser Gefäße informiert sind. Diese Gefäße mit solcherart schematischen Darstellungen von MANN und FRAU dienten als funeräre Keramik[525], und von daher bleibt festzuhalten, dass sie sowohl für Männer als auch für Frauen produziert wurden. Demgegenüber fehlen uns Anhaltspunkte, ob sie von Männern und/oder Frauen dekoriert wurden, ganz. Töpferei war nach den bildlichen und textlichen Quellen aus pharaonischer Zeit zu urteilen zwar ein primär

---

[521] H. W. FISCHER-ELFERT, Abseits von Maat, 2005, 165–213.

[522] G. ROBINS, Women, 1993. Hier mögen zwei Hinweise auf Frauen in Männerrollen genügen. In ihrer Inszenierung als Pharao wurde Hatschepsut gelegentlich sogar mit einem Bart abgebildet. Das Verhältnis von kulturellem und biologischem Körper stellte eine große Herausforderung für die Künstler dar, A. GRIMM, S. SCHOSKE, Hatschepsut, 1999. Demgegenüber wurde Nofretete eindeutig als Frau in der männlichen Rolle des Erschlagens der Feinde dargestellt, S. SCHOSKE, Das Erschlagen, 1995, 144–147.

[523] Diese Problematik diskutiert etwa P. SCHMITT PANTEL, La difference, 1984.

[524] In diesem Zusammenhang ist noch auf die Möglichkeit einer Differenz zwischen hoher Kultur und Volkskultur hinzuweisen, wobei uns für Letzteres allerdings irgendwie sicher auswertbare Belege völlig fehlen.

[525] D. WENGROW, J. BAINES, Images, 2004.

männliches Geschäft[526], doch fragt sich, ob wir diesen sozialen Kontext auch bis in die protodynastische Zeit zurückprojizieren dürfen. Außerdem ist noch anzumerken, dass die ausgeprägte Ähnlichkeit in Stil und Motivik der Dekoration der *Decorated Ware* von ganz verschiedenen Orten Ägyptens jedenfalls ein gewisses Spezialistentum und eine ausgeprägte Tradition in Stil, Motivik und Ikonographie voraussetzen.

Immerhin verweist die Verwendung sowohl in Männer- als auch in Frauengräbern auf einen Männern und Frauen mehr oder weniger gemeinsamen (bzw. mindestens überlappenden) Gender-Diskurs im Rahmen der protodynastischen hohen Kultur:

	Ansicht	Körper (Biologisch)	Körper (Kulturell)	kodierte Bedeutung
FRAU	Vorderansicht	ausladende Hüften, Brust	Kopfschmuck, Arme am eigenen Kopf, geschlossene Beine	Ortsgebundenheit, Passivität
MANN	Seitenansicht	Penis	Penistasche, schreitende Beine, agierende Arme	Interaktion, Aktivität

Die besprochenen schematisierten Darstellungen von MANN und FRAU sind zwar ganz offenkundig keine Schriftzeichen in irgendeinem engeren Sinne, aber ebenso deutlich bieten sie keine reinen Abbilder der Außenwelt. Außerdem spielt der Kontrast eine wesentliche Rolle, denn die Eigenheiten des Frauenzeichens werden im Vergleich mit dem Männerzeichen besonders deutlich und umgekehrt. Sie sind strukturell aufeinander bezogen, bezeichnen in bildlich prägnanter Form männlich-weibliche Körper-Kontraste, die sowohl den biologischen als auch den kulturellen Körper betreffen[527].

Diese polare Kontrastierung der Geschlechter lässt sich in nahtloser Kette weiter bis in die pharaonische Kunst verfolgen[528]. Zudem passt diese Beobachtung dazu, dass die Elemente der *Decorated Ware* zu einem (so) elaborierten (wie mutmaßlich auch restringierten) Code gehörten, der bei den Produzenten und Rezipienten eine entwickelte *vi-*

---

[526] D. ARNOLD, Töpferei, 1986.

[527] Im Sinne der Verbindung von Gender und Alter (A. LOHWASSER, Gibt es mehr als zwei Geschlechter, 2004), ist darauf hinzuweisen, dass in der *Decorated Ware* keine Kindes- oder Altersdarstellungen auszumachen sind.

[528] Hier genüge ein Hinweis auf die Stand-Schreit-Stellung des Mannes, während die Frau ihre Beine nur leicht versetzt hält.

sual literacy voraussetzte. Dabei können wir bereits im 4. Jt. v. Chr. mit verschiedenen Stufen der visuellen Kompetenz in der ägyptischen Gesellschaft rechnen.

Ihr kontrastives Zusammenspiel ist ein wichtiges Indiz für die bewusste Geformtheit dieser Zeichen in der Mitte des 4. Jts. v. Chr. In ihrer Schematisierung und Standardisierung kommt diesen *Icons* von MANN und FRAU ein hohes symbolisches Potential zu. Hier sind eine Art „platonische" Urbilder von MANN und FRAU inszeniert[529]. Von daher kann zumindest gefragt werden, ob sich diese Tendenzen auch in den bildhaften Zeichen der frühen Schrift unmittelbar manifestieren.

II.1.5.3 Kunst im Dienst der Heiligtümer

Im Feld des Sakralen war neben den Toten und dem Versuch der kulturellen Bewältigung des Todes selbstverständlich der Bereich der Götter von einer hohen Relevanz. Dieser Bezugsrahmen wurde jedoch gerade für die prä-, proto- und frühdynastische Zeit in der ägyptologischen Forschung bisher eher unterschätzt[530].

Dies lag wesentlich daran, dass die architektonische und bildliche Gestaltung der Welt der Gräber – insbesondere der der Könige (mit der Cheops-Pyramide als dem ägyptischen Musterbeispiel, jedenfalls für uns ferne Betrachter[531]) und der hohen Beamten – die der Götter an Aufwand der Inszenierung weit zu übersteigen schien. Tatsächlich kennen wir nun aber nicht nur die kleinen frühen Tempel von Elephantine[532] im Süden Ägyptens oder Tell Ibrahim Arwad[533] im Nildelta, sondern auch die eindrucksvolle Sakralanlage von Hierakonpolis aus dem späteren 4. Jt. v. Chr. (Fig. 97)[534].

[529] Man könnte geradezu versucht sein, die griechisch-geometrischen Darstellungen von den protoägyptischen abzuleiten, doch spricht die mehrtausendjährige Differenz ganz entscheidend dagegen. Als unmittelbare Vorbilder fallen die Malereien aus der Negade-II-Zeit für die griechisch-geometrischen Darstellungen jedenfalls mit Sicherheit aus, während eher noch an Formvorbilder nach Art der Kyklade-Idole (samt weiteren Zwischenstufen) zu denken wäre.

[530] Dagegen betonte die Bedeutung der frühen Tempel im Niltal besonders D. O'CONNOR, The Status of Early Egyptian Temples, 1992.

[531] Die prominenten, aufwendig gestalteten Grabanlagen von der Elite und insbesondere den Herrschern reichen bis in die Negade-Zeit zurück, wie dies prominent das Grab Abydos U-j zeigt (G. DREYER, Umm el-Qaab I, 1998); zur Entwicklung der Architektur vgl. R. STADELMANN, Die ägyptischen Pyramiden, 1997.

[532] G. DREYER, Der Tempel, 1986; M. ZIERMANN, Macht und Architektur, 2004; P. KOPP, Elephantine XXXII, 2006, 28–38.

[533] W. VAN HAARLEM, Temple Deposits, 1995; ders., Temple Deposits, 1996.

[534] R. FRIEDMAN, The Ceremonial Centre, 1996; dies., Hieraconpolis, 2009.

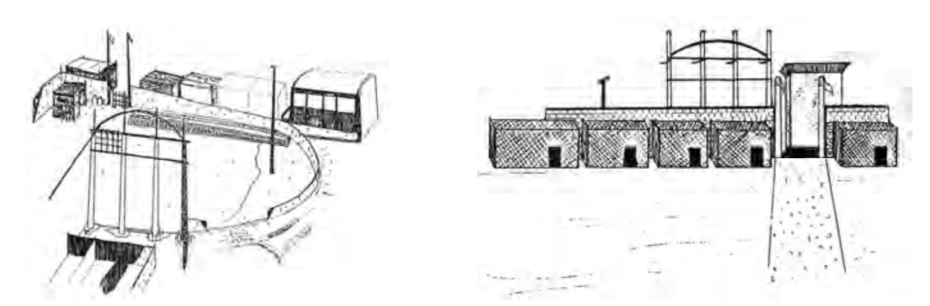


Fig. 97: Archaische Sakralanlage von Hierakonpolis, moderne Re-konstruktion.

Dieser Sakralkomplex im südlichen Oberägypten besteht aus mehreren Bauten, wobei der Eingang wohl durch zwei Flaggenmasten markiert war[535]. Er diente offenbar einem komplexen Kultgeschehen und der Repräsentation von Sakralität und Macht. Im Zentrum stand dabei das *pr-wr* – „Haus des Großen"(?)[536] –, für das wir aus dem späten 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. verschiedene Bild-/Schriftzeugnisse auf Siegeln und anderen Objekten (Fig. 98) kennen[537].

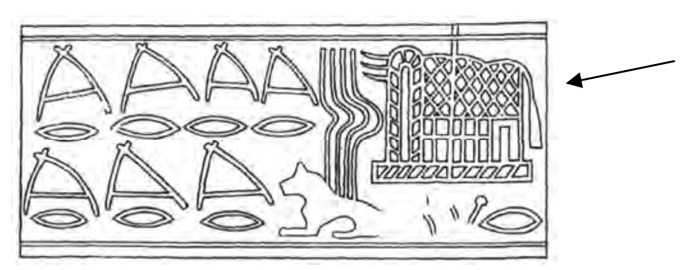


Fig. 98: Frühdynastisches Siegelbild (IÄF, Nr. 140) mit *pr-wr*-Gebäude.

Der archäologische Befund und die bildlichen bzw. schriftlichen Darstellungen ergänzen einander bemerkenswert gut.

Noch mehrere Jahrhunderte älter ist die früheste bisher bekannte anthropomorphe Plastik aus dem Niltal, die aus der neolithischen Bauernsiedlung von Merimde Beni Salame im Westdelta[538] stammt und die in das 5. Jt. v. Chr. datiert wird (Fig. 99)[539].

---

535 R. FRIEDMAN, The Ceremonial Centre, 1996; dies., Hieraconpolis, 2009.
536 Wir könnten alternativ auch an „großes Haus" denken und hierfür an den späteren Terminus *pr ꜥ3* erinnern.
537 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 110f.
538 Die früher in der Wüste gelegene Grabungsstelle ist heute weitestgehend vom Fruchtland überwachsen.
539 J. EIWANGER, Merimde, 1992, 59.



Fig. 99: Schematisiertes menschliches Gesicht aus Ton, Vorder- und Seitenansicht.

Dieser tönerne Kopf weist am unteren Ende ein Loch auf, vermutlich um dort einen Stab anbringen zu können. Er kann also zunächst einmal rein deskriptiv als ein Standarten-Kopf bezeichnet werden. Ebenso auffällig sind die Löcher im Haar- und im Bartbereich[540]. Offenbar konnte hier (entweder künstliches oder auch natürliches) Haar eingesetzt werden. Zudem folgt aus dem Bart, dass wir diesen Kopf als einen Männerkopf ansprechen können.

Für die Funktionsbestimmung stehen uns keine weiter reichenden Kontextinformationen zur Verfügung, was das Problem einer genaueren Bestimmung selbstverständlich deutlich erschwert. Vermutlich war dieser Tonkopf jedenfalls ein sakral besonders aufgeladenes Objekt. Ohne allzu weit reichende Festlegung können wir ihn der Welt des *Sacré* (im Sinne EMILE DURCKHEIMS) zuschreiben. Eben das Sakrale auszudrücken bzw. in Szene zu setzen, dürfte ein wesentlicher Motor zu dieser Bildgestaltung gewesen sein.

Ob es sich bei diesem Tonkopf um ein Götterbild im engeren Sinn handelt, kann zumindest nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden, denn es käme alternativ dazu etwa auch die Deutung als ein Ahnenbildnis in Frage[541]. Das sowohl für die Religions- als auch die Bildgeschichte wichtige Problem von Götterbildern in der prä- und protodynastischen Zeit im Niltal wird hier in Abschnitt 7 noch weiter diskutiert.

Hier ist wenigstens *en passant* noch auf die Problematik der Masken in der altägyptischen Kultur hinzuweisen[542]. Aus dem Alten Ägypten sind

---

[540] Vergleichbar gestaltete Tonköpfe kennen wir vor allem aus der Jahrhunderte jüngeren Kultur der nubischen C-Gruppe, D. WILDUNG, Sudan, 1996, 54, Fig. 42 und 43.

[541] Zur Bedeutung der Ahnenverehrung in der ägyptischen Kultur: M. FITZENREITER (Hrsg.), Genealogie, 2005.

[542] Bedeutungen der Maske diskutiert in kulturwissenschaftlicher Perspektive R. WEIHE, Die Paradoxie der Maske, 2004. Einen neueren ägyptologischen Überblick bietet P. WILSON, Masking, 2011.

insgesamt nur wenige Masken[543] und auch nur wenige Maskendarstellungen erhalten. Eine entsprechend hohe Bedeutung kommt deshalb den vor wenigen Jahren in Hierakonpolis gefundenen vier keramischen Masken (Fig. 100) aus der Negade IIA/B-Zeit (ob die schrägen Augenschlitze hier tatsächlich eine Katzenartigkeit anzeigen sollen?) zu[544].




Fig. 100: Negade-zeitliche Masken aus Hierakonpolis.

In diesen Masken können wir Vorläufer der in der ägyptischen Kultur so wichtigen Mumienmasken – in ägyptischer Terminologie als Gesicht (*ḥr*) bezeichnet – vermuten. Andererseits ist gerade angesichts der bei den Masken aus Hierakonpolis offen gelassenen Augen- und Mundschlitze auch ein Gebrauch der Masken durch Lebende zumindest nicht auszuschließen. Diese bildanthropologisch wichtige Frage wird künftig noch weiter auszuloten sein.

II.1.6 Formative Phase und/oder Renaissance?

Tradition ist ähnlich erklärungsbedürftig wie Veränderung, und in der kulturellen Dynamik des Lebens spielen beide Aspekte ineinander. Der im Sinne des Zusammenspiels von Tradition und Innovation so wichtige Renaissance-Begriff ist ausgesprochen vielfältig[545], und aus verschiedenen Phasen der Geschichte kennen wir Renaissance-Phänomene in Form bewusster Bezugnahmen auf ältere Vorbilder. Die ägyptische Bildgeschichte bietet verschiedene Beispiele dafür. Allerdings können die Arten der Bezugnahme im Sinne PANOFSKYs genauer als kulturelle Phänomene gedeutet werden. Einen komplementären Ansatz dazu bietet die Frage nach *erfundenen Traditionen*, sofern neue Entwicklungen durch ihr vorgeblich hohes Alter als ehrwürdig legitimiert werden.

---

[543] Archäologisch kennen wir nur eine Kartonagemaske aus dem Mittleren Reich, die in Kahun gefunden wurde (W. M. F. PETRIE, Kahun, Gurob, Hawara, 1890, 30, Taf. 8.27; jetzt in Manchester: J. BOURRIAU, Pharaos and Mortals, 1988, 111, Fig. 1). Hinzu kommt die ptolemäerzeitliche Schakals-Maske aus dem Hildesheimer Museum, D. SWEENEY, Egyptian Masks in Motion, in: GM 135, 1993, 101–104.

[544] B. ADAMS, More Surprises, 1999, 4f.

[545] E. PANOFSKY, Die Renaissancen, 1990.

Die ägyptische Kunst wird oft mit einer vorgeblich normativen Kontinuität der Darstellungsweisen und der Themen assoziiert[546]. Als klassische Passage dafür wird in der Forschung gerne ein Abschnitt aus PLATONs *Gesetzen* (656c–657a) zitiert[547], wo er eben die ägyptische Kunst für ihre Traditionsfestigkeit und Beständigkeit als vorbildhaft lobt. Diese Schilderung bietet ganz deutlich die Perspektive eines fernen Betrachters[548], wobei sogar noch verschärfend hinzukommt, dass er ein tiefer philosophischer Denker war[549]. Hier ist also keineswegs mit einer wertungsfreien Beschreibung zu rechnen.

Immerhin kann diese Darstellung mit einer innerägyptischen Sichtweise zu korrelieren versucht werden. Diese Tendenzen der Kunstentwicklung werden in der moderneren Forschung unter die Pole *Archaismus* und *Innovation* gestellt[550]. Ein Kronzeuge für den normativen Bezug auf das (gute) Alte ist die Rede des Wesirs namens Pasiara aus der Zeit um 1300 v. Chr., der bei seinem Besuch im „Goldhaus“ als dem institutionellen Ort der Anfertigung von Statuen sagt:

> „Möge (der Handwerker-Gott) Ptah Dich loben, Bildhauer!
> Sehr, sehr schön ist diese Statue des Herren, die du gemacht hast!“
>
> „Laß sie so werden, wie die alte!“:
> So sagte man im Palast – LHG –,
> und siehe: man ist zufrieden[551]“.

Diese Passage ist ein markantes Zeugnis aus dem Kunstdiskurs, das ja auch das Verhältnis Auftraggegeber – Künstler explizit behandelt.

Tatsächlich können jedoch in der mehrhundertjährigen Praxis der ägyptischen „Kunst“ entgegen einer verbreiteten Vorannahme verschiedene deutliche Entwicklungen gefasst werden, sowohl was die Stil-[552], als auch was die Typengeschichte, aber auch was die sozialen Bedingungen der Bildproduktion betrifft. Somit greift jedenfalls in einigen Fällen das in der modernen Historiographie entwickelte Modell der „invention of tradition“, das in verschiedenen Fallstudien in einem faszinierenden Sammelband von

---

546 Zur Frage der Rezeption äußerte sich zuletzt: M. MÜLLER, Discourses about Works of Art, i. Dr.

547 W. M. DAVIS, Plato, 1979; vgl. weiterhin J. ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis, 1992, 171–174, 190–194; ders., Ägypten – Eine Sinngeschichte, 1996, 380f.

548 Diese Passage spielte eine größere Rolle in der modernen Diskussion um die ägyptische Kunst.

549 Ausgesprochen interessante Überlegungen zu PLATONs Kunstverständnis bietet E. WIND, Kunst und Anarchie, 1979, 10–17.

550 D. SILVERMAN, W. K. SIMPSON, J. WEGNER, Archaism and Innovation, 2009.

551 J. ASSMANN, Ein Gespräch im Goldhaus, 1992, 44.

552 Hier genügt beispielsweise ein Vergleich der Königsbildnisse von Chasechem(ui), Chefren, Sesostris III., Amen-hotep III. oder Apries.

T. RANGER und E. HOBSBAWM vorgestellt wurde[553]. Die Frage nach *Erfindungen von Traditionen* kann sinnvoll auch auf die altägyptische Kultur und speziell auf die Bildwelt übertragen werden[554]. Die Behauptung, eine Statue nach dem Vorbild (bzw. auch buchstäblich: Vor-Bild) einer Alten hergestellt zu haben, gründet in der Vorstellung von einer normativen Traditionskette und beruht weniger auf der realen als vor allem auf der tatsächlich eingebildeten (oder jedenfalls generierten) Vorstellungswelt[555].

Zu dem hier angerissenen Problemfeld von *Tradition – Innovation* der Bildproduktion kommt als ein wesentliches Element auch noch die Frage nach dem sozialgeschichtlichen Kontext der Bilder dazu. Diese Problematik soll nunmehr in zwei Falldiskussionen von Objekten aus dem späteren 4. Jt. v. Chr. aufgefächert werden.

Falldiskussion 6: Die Negade-zeitlichen Falken-Figuren von Hierakonpolis

Ein für die bisherigen ägyptologischen Vorstellungen von Kunst und Religion im Niltal während der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. überraschender Fund waren steinerne Falkenfiguren (belegte Materialien: Basalt, Breccia, Kalzit) aus der Negade-II-Zeit, die vor wenigen Jahren bei den archäologischen Arbeiten im archaischen Hierakonpolis entdeckt wurden (Fig. 101)[556].

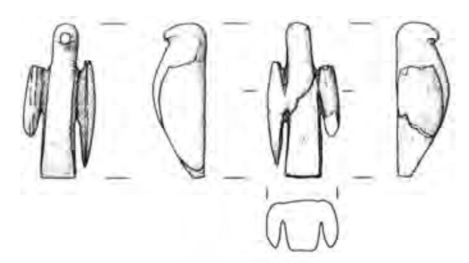


Fig. 101: Komposit-Falkenfigur aus Hierakonpolis, HK 6 07-429[557].

Hier handelt es sich um aus drei Teilen (Vogelkörper + zwei Flügel) zusammengesetzte Falkenfiguren, und dies ist einer der frühesten Belege für zusammengesetzte Figuren im Niltal überhaupt[558]. Diese Falkenfiguren wurden im Bereich HK 6 gefunden, und zwar nicht in den Elitergräbern, sondern in den Ritualbauten oberhalb. Dass sie tatsächlich schon direkt mit

553 E. J. HOBSBAWM, T. RANGER (Hrsg.), The Invention, 1983.
554 L. MORENZ, Die doppelte Benutzung, 2005.
555 Weit ausgereizt wird dieser Wahrnehmungshorizont bei J. BAINES, C. RIGGS, Archaism, 2001; vgl. dagegen S. A. ASHTON, Ptolemaic Royal Image, 2003, 223.
556 S. HENDRICKX, R. FRIEDMAN, M. EYCKERMANN, Early Falcons, 2011.
557 S. HENDRICKX, R. FRIEDMAN, M. EYCKERMANN, Early Falcons, 2011, 131, Fig. 3.
558 Wie weit können wir hier auf eine rituelle Praxis zurückschließen?

dem Herrschertum assoziiert waren, ist zwar durchaus möglich, aber doch nicht sicher[559]. Bemerkenswert ist auch die figurative Differenz zu den späteren Falkenfiguren[560], die in der Regel aus einem Stück gefertigt wurden[561], während hier durch die Zusammensetzung des Vogelkörpers eben die Flügel und die Bewegung(sfähigkeit) der Flügel betont sind.

Diese Falkenfigürchen gehen den bisher bekannten ältesten Darstellungen des ägyptischen (Horus-)Falken als einem zentralen Bildsymbol pharaonischer Herrschaft[562] noch um Jahrzehnte voraus. Tatsächlich muss diese Beleglücke nicht allein im Überlieferungszufall gründen, sondern könnte an bestimmten anderen historischen Bedingungen liegen. Dabei sind Bedeutung und Funktion dieser Figuren noch nicht geklärt, und wir müssen z. B. offen lassen, ob und wie weit wir die frühen Belege bereits im Lichte des erst Jahrzehnte später belegten Horus-Falken deuten können.

Die Frage nach einem gewissen Renaissance-Charakter bereits der proto- und frühdynastischen Kunst stellt sich besonders angesichts der neuen archäologischen Funde aus Hierakonpolis[563]. Wenn in Hierakonpolis nach etwa 200 Jahren wie bei dem Falken ein Jahrzehnte älteres Motiv aufgegriffen wurde, können wir unter den formalen Veränderungen auch mit vermutlich bewussten (oder auch unbewussten) Modifikationen des Sinns rechnen. Tatsächlich können und müssen wir für diese Zeit mit verschiedenen Form- und Funktionsveränderungen in der Bild(er)-Welt rechnen. Die genaue Bedeutung der Falkenfiguren aus der Negade-II-Zeit in Hierakonpolis bleibt zwar vorerst für uns unbestimmbar, doch ist der Anschluss an ältere Vorbilder in der Zeit um die *Reichseinigung* am Ende des 4. Jts. v. Chr. kunst- und kulturgeschichtlich ausgesprochen bemerkenswert. Hier wurde möglicherweise gezielt eine Traditionsbrücke aus der damaligen Gegenwart in die Vergangenheit geschlagen.

Falldiskussion 7: Die Tradition von Pfeiler-Statuen

Im Blick auf die (Proto-)Min-Pfeiler des späten 4. Jts. v. Chr. aus Koptos (Fig. 102)[564] – also ausgesprochen frühe überlebensgroße Monumentalplastik aus dem Niltal – stehen bildanthropologisch betrachtet besonders zwei Fragen im Raum:

---

[559] S. HENDRICKX, R. FRIEDMAN, M. EYCKERMANN, Early Falcons, 2011, 148f.

[560] Zusammenstellung der frühen Belege bei S. HENDRICKX, R. FRIEDMAN, M. EYCKERMANN, Early Falcons, 2011, 156–162.

[561] Immerhin gibt es auch da Kompositfiguren wie die berühmte Falkenfigur des späten Alten Reiches (aus Gold und Obsidian; nur der Kopf mit dem Federpaar ist erhalten), die ebenfalls aus Hierakonpolis stammt, Farbabb. etwa bei A. CARTOCCI, Ancient Egyptian Art, 2009.

[562] Zu den frühesten Belegen gehören die frühen „Horus-Namen" der Könige und nicht zuletzt das Symbologramm von der Nar-me(he)r-Palette, Kap. III.a.2.

[563] Hierauf wies R. FRIEDMAN bei einigen Vorträgen in den letzten Jahren mehrfach hin.

[564] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 120–138.

1) Wie weit können die (Proto-)Min-Pfeiler als Ausläufer einer vorägyptischen und vielleicht sogar bereits frühneolithischen Tradition verstanden werden.
2) Die Problematik von Götterbildern in prädynastischer Zeit.

Aus Koptos kennen wir die ältesten Beispiele (oder angesichts der neuen Funde aus Hierakonpolis[565] jedenfalls einige der ältesten Beispiele) für Großplastik aus dem Niltal. Koptos war ein frühes Zentrum der protoägyptischen Kultur, das wir archäologisch zumindest relativ gut bis in das 4. Jt. v. Chr. zurückverfolgen können. Seine Bedeutung lag unter anderem darin, dass es den Ägyptern als Ausgangspunkt für ihre Expeditionen in Richtung Rotes Meer (mit dem Weg durch das Wadi Hammamat) diente. Eben diese geographische Bedingung prägte auch die Gestalt des Lokalgottes Min als einem göttlichen Herrscher über das (aus der Niltal-Perspektive gesehen) Randgebiet mit.



Fig. 102: Pfeilerförmige Statue des Min aus Koptos.

Von diesem Gott sind mehrere fragmentarische anthropomorphe Statuen mit einem Pfeiler-Körper, einem markant ausgearbeitetem bärtigen Gesicht und einer auffälligen ityphallischen Geste erhalten[566].

---

565 N. HARRINGTON, Human Representation, 2004.

566 Alle erhaltenen Exemplare sind stark fragmentiert, Bestandsaufnahme von B. KEMP, A. BOYCE, J. HARREL, The Colossi, 2000. Diese Fragmente weisen auf der Seite jeweils Inschriften auf: L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 120–138.

Nach einem (allerdings ausgesprochen hypothetisch bleibenden) Rekonstruktionsversuch von BARRY KEMP könnten sie in Koptos ursprünglich einmal kreisförmig aufgestellt gewesen sein[567] und so einen Sakralplatz geprägt haben, wie wir dies etwa von den Jahrtausende älteren frühneolithischen Sakralanlagen aus dem anatolischen Göbekli Tepe kennen. Dabei kann für unsere Belange offen bleiben, ob es sich bei dem Dargestellten tatsächlich bereits um den ägyptischen Gott Min oder vielleicht um eine Vorform von ihm (eine Art Proto-Min) handelt[568].

Vergleichbare gewaltige Pfeiler-Wesen kennen wir sogar schon Jahrtausende früher aus dem obermesopotamischen frühen Neolithikum, und zwar bereits seit dem 10. Jt. v. Chr. Dabei handelt es sich als älteste derzeit bekannte Vertreter um die T-Pfeiler aus dem Höhenheiligtum vom Göbekli Tepe[569]. Angesichts der ihnen manchmal als Flachrelief hinzugefügten Arme und Hände sind diese T-Pfeiler eindeutig als anthropomorphe Wesenheiten zu verstehen (Taf. VII a).

Der waagerechte Balken des T verkörpert den Kopf in Profilansicht, der Pfeilerschaft den Körper. Dazu kommt bei einigen Relief-Pfeilern außerdem noch ein Gürtel samt dem daran hängendem Fuchs(?)fell (Taf. VII b).

Auf der vorderen Schmalseite weisen einige dieser Pfeiler-Wesen bestimmte kleine Zeichen auf, die als eine Art *Namenstäfelchen* fungieren[570]. So lässt sich das Pfeiler-Wesen P 18 (Taf. VII c) durch das kleine Kompositzeichen Mondscheibe + -sichel zumindest mit einiger Wahrscheinlichkeit genauer als eine Art Mondgott interpretieren[571].

Gemäß dieser Deutung können wir also bereits für das 10. Jt. v. Chr. mehr oder weniger anthropomorphisierte Gottesvorstellungen fassen. Diese begründete Vermutung ist sowohl für die Kunst- als auch für die Religionsgeschichte von einer hohen Bedeutung. Die Menschen machten sich offenbar weit früher Bilder von Göttern, als dies lange in der Forschung angenommen wurde.

Eine ägyptische Parallele zu diesen mutmaßlich göttlichen Pfeiler-Wesen aus dem frühen Neolithikum bieten eben die genannten monumentalen anthropomorphen Min-Figuren aus dem späteren 4. oder frühen 3. Jt. v. Chr. Hinzu kommt, dass wir diese Min-Figuren auch ikonographisch gut an bestimmte neolithische Statuen wie den sogenannten Urfa-Mann (wird in das 8. Jt. v. Chr. datiert)[572] anschließen können (Fig. 103), während dieser seinerseits entweder typologisch aus Pfeiler-Wesen wie denen vom Göbekli

---

567 B. KEMP, A. BOYCE, J. HARREL, The Colossi, 2000.

568 Die Inschriften bieten zwar keinen absoluten Beweis, sprechen aber doch für ein Verständnis bereits als Min, L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 124f.

569 K. SCHMIDT, Sie bauten, 2006.

570 L. MORENZ, K. SCHMIDT, Große Reliefpfeiler, 2009; L. Morenz, Mediale Inszenierungen, 2010.

571 Ausführliche Diskussion in L. MORENZ, Mediale Inszenierungen, 2010.

572 E. BUCAK, K. SCHMIDT, Dünyanin, 2003.

Tepe hervorgegangen sein könnte (oder aber alternativ dazu ein anderes Konzept bzw. eine andere Stufe der Gotthaftigkeit verkörpert[573]).





Fig. 103: Urfa-Mann Min-Statue aus Koptos.

Angesichts einer solchen Formveränderung sowie vor allem mit Blick auf die deutliche Zeit- und Raumdifferenz müssen wir selbstverständlich mit der Möglichkeit einer gewissen Bedeutungsverschiebung rechnen, und ohnehin bleibt bis auf weiteres ein gewisser Interpretationsspielraum bestehen[574]. Im Blick auf die interkulturellen Anschlussmöglichkeiten in Zeit und Raum fragt sich, wie weit wir für die protodynastischen Min-Statuen vielleicht eine lange Traditionskette ansetzen müssen und darin sogar eine Fernwirkung der *symbolischen Revolution* des frühen Neolithikums in Obermesopotamien (J. CAUVIN) erkennen können[575]. Innerägyptisch stehen die Min-Figuren jedoch keineswegs allein, sondern sie haben verschiedene Parallelen in Statuetten mit einem (gelegentlich bärtigen) Männerkopf und Phallustasche bzw. Phallus, die wir im Niltal bis zurück in die Negade-I-Zeit verfolgen können.

Bärtige Männerköpfe wie auf den in Rede stehenden Min-Pfeilern finden wir in der Negade-Zeit auch als Verzierung auf besonderen Stäben[576] oder Kämmen (Fig. 104).

---

573 Tatsächlich könnte es sich bei der kaum ergrabenen Analge im Stadtbereich von Urfa und dem Höhenheiligtum von Göbekli um verschiedene Typen von Heiligtümern handeln, zu denen unterschiedliche Götter und Götterbilder gehört haben könnten. Diese problematische Frage kann und muss hier nicht weiter verhandelt werden.

574 Als weitere Zwischenglieder können wir etwa an Statuen wie die des 7. Jts. v. Chr. aus dem jordanischen Ain Ghazal (Zeitstufe PPNB) denken. Allerdings sind diese doch von deutlich anderer Art, sowohl im Material als auch in der Form. Zum Vergleich sind sie jedoch wegen ihrer auffälligen Größe von weit über einem Meter, die sie deutlich über verschiedene kleinere neolithische Statuetten heraushebt, interessant.

575 J. CAUVIN, Naissance, 1994 (2. Aufl. 1997).

576 Da bei einigen Objekten der Stabkörper innen hohl ist, wurden diese Figuren gelegentlich als Stabaufsätze erklärt, etwa N. HARRINGTON, MacGregor Man, 2006, 660. Aller-





Fig. 104: Stab in Männergestalt[577] Kamm mit Männerkopf[578].

Zu den Statuetten ähnliche Figuren kennen wir z. B. auch aus der levantinisch-chalkolithischen Beer-Sheva-Kultur[579], und damit muss wenigstens nach einem in der zweiten Hälfte des 4. Jt. v. Chr. über das Niltal bis in die Levante reichenden Bild-Raum gefragt werden[580]. Die Statuetten mit einem Männerkopf aus dem Niltal sind meist aus Holz oder Bein geschnitzt und selten über 15 oder allenfalls um die 20 cm hoch. Sofern für diese Objekte überhaupt Herkunftsangaben archäologisch gesichert sind, wurden sie in Gräbern gefunden.

Sowohl im Material Breccia – dazu kommen auch noch die aus anderem Material eingelegten Augen (nicht erhalten) – als auch in ihrer bemerkenswerten Größe (immerhin 50 cm) sticht gegenüber diesen Figürchen eine aus Gebelein stammende Männerplastik deutlich ab, die zudem anschei-

---

dings ist für die Frage nach der Funktion die oben am Kopf angebrachte Öse in Rechnung zu stellen. Diese deutet darauf hin, dass das Objekt irgendwo aufgehängt wurde bzw. mindestens aufhängbar war.

577 Unbekannte Herkunft, London UC 15109, ähnlich auch 15111 und 15107; ähnlich sind auch die Objekte Turin 1068 oder New York MMA 23.2.31. Dazu kommen verschiedene weitere Beispiele, jetzt umfassender Überblick bei S. HENDRICKX, M. EYKERMAN, Tusks and Tags, 2011.

578 UCL 4308 (Naqada tomb 1411, side B).

579 PKG 14, XXI (man beachte auch die Handhaltung in der Nähe des Phallus'); vgl. auch PKG 14, Abb. 122, hier mit Phallustasche.

580 Zu diesem Komplex genüge hier ein Hinweis auf E. BRAUN, Egypt and the Southern Levant, 2004.

nend außerhalb eines Grabes gefunden wurde[581]. Sie verbindet einen an die frühneolithischen Pfeiler-Wesen aus Göbekli Tepe erinnernden Kubismus in der Blockform des Körpers mit einem gleichsam kunstvoll stilisierten Naturalismus in der Kopfgestaltung[582] (Fig. 105).



Fig. 105: Prädynastische steinerne Männerplastik aus Gebelein.

Bemerkenswert sind auch die beiden Löcher in der Körperfläche, die bei einigen kleinen Statuetten Parallelen finden (sie verkörpern wohl Brustwarzen)[583]. Diese ausgesprochen kunstvoll gearbeitete Statue können wir als das bisher älteste bekannte und in der Bestimmung zumindest einigermaßen sichere Götterbild aus dem Niltal ansprechen, wobei auf den erwähnten tönernen Kopf des 5. Jts. v. Chr. aus Merimde (Fig. 99) als einen möglichen (und noch einmal weit älteren) Vorläufer hinzuweisen ist. Neben der Ikonographie bieten gerade auch die Größe und das Material wichtige Indizien für diese Klassifizierung[584]. Da dieser Gebeleiner Statue aus vorschriftlicher Zeit kein Name aufgeschrieben steht, bleibt die spezifische Bestimmung zwar in einem gewissen Sinn hypothetisch, doch scheint mir

---

581 Lyon Muséum U. 718 Gebelein (Brèche); Katalog Marseille, L'Égypte de Millénaires Obscures, Paris 1990, Nr. 358. Die verfügbaren archäologischen Daten sind allerdings spärlich.

582 Formal erinnert dies an die Gestaltung der Prunk-Kämme mit Männerkopf. Die Frage, ob hier eine direkte Beziehung bestand, kann für unsere Frage vorerst dahingestellt bleiben.

583 Einige Parallelen bei J. VANDIER, Manuel, 1952, etwa Fig. 282, 9 oder 283, 4.

584 Wenn P. UCKO, Anthropomorphic Figurines, 1968, 409ff. eine Bestimmung der kleineren Statuetten als Götterbilder ablehnte, kommen mit dieser Gebeleiner Statue neue Kriterien ins Spiel.

im Blick auf Material, Größe und Ikonographie die Erklärung als ein Götterbild hinreichend plausibel[585].

Ebenfalls eine Funktion als Götterbild können wir vielleicht auch der gleichfalls aus Gebelein stammenden knapp 32 cm hohen Steinstatue zuschreiben, deren Körpergestaltung eher an einen Stab erinnert und deren Kopf zudem deutlich weniger ausgearbeitet ist als jener der noch einmal größeren Figur aus Breccia (Fig. 106)[586].



Fig. 106: Prädynastische Steinplastik aus Gebelein.

In diesem Fall scheint mir die Bestimmung aber etwas weniger sicher. Die beiden in der Forschung sowohl zur Kunst als auch zur Religion bisher erst ziemlich selten behandelten Steinplastiken aus Gebelein finden sowohl in Raum und Zeit einen guten typologischen Anschluss (Fig. 107).

[585] Im Rahmen der späteren ägyptischen Kultur gedacht, schiene allenfalls noch eine Deutung als Herrscherbild möglich, doch sprechen die diversen Beinarbeiten mit analoger Ikonographie, denen wohl eine mehr oder weniger amuletthafte Funktion zugeschrieben werden kann, dagegen. Die weitergehende Frage, um welche Gottheit es sich hier handelt, können wir nur stellen, aber zumindest noch nicht beantworten. Vom 3. Jt. v. Chr. an war Hathor die Hauptgöttin dieses Ortes. Wir können im 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. aber mit gewissen Verschiebungen in der Götterwelt rechnen, Diskussion in L. MORENZ, Die Systematisierung, 2011, 37–44.

[586] Lyon Muséum U. 717, Herkunft: Gebelein, Material: Schist; Katalog Marseille, L'Égypte de Millénaires Obscures, Paris 1990, Nr. 359.

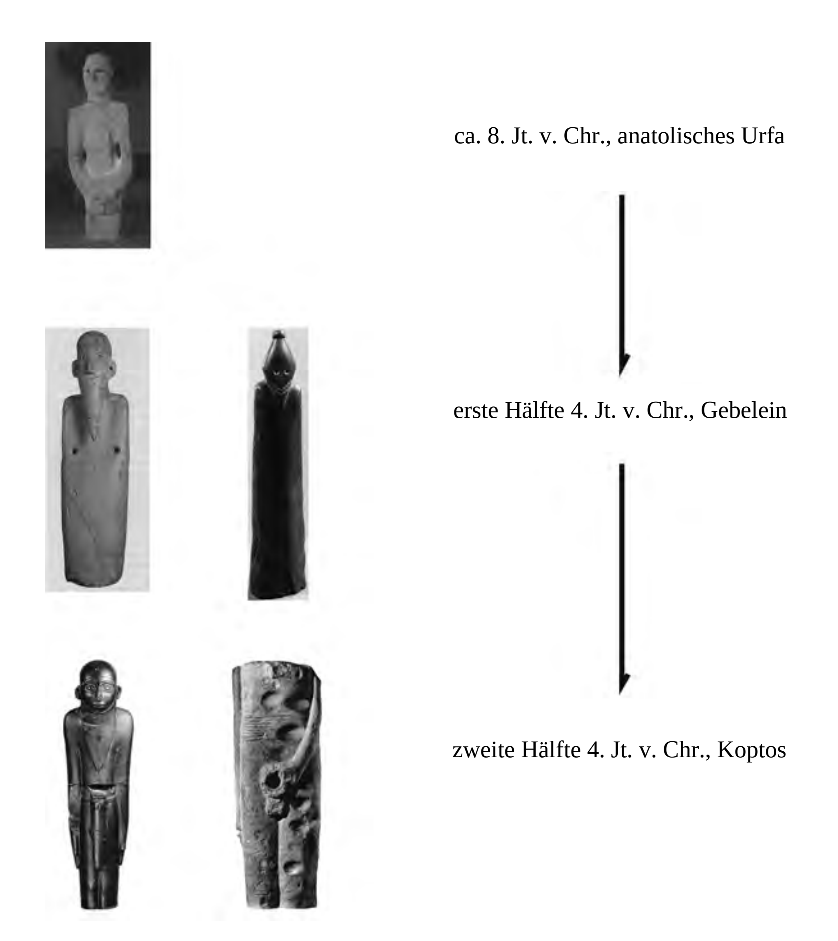


Fig. 107: Abfolge: Urfa-Mann, Gebelein-Männer,
Mac-Gregor-Man, Min-Pfeiler/Statuen.

Auch aufgrund der Parallelen scheint es mir also hinreichend plausibel, mit Blick auf die Ikonographie, das Material und die Größe insbesondere das Gebeleiner Männer-Bild aus Breccia konkreter als ein Götterbild anzusprechen[587].

Im innerägyptischen Rahmen wäre typologisch betrachtet weiterhin zu überlegen, wie weit der Breccia-Mann als eine Art Monumentalisierung analog zu den *Kamm-Männern* und den Amuletten verstanden werden kann, und der andere Gebeleiner Stein-Mann als eine Monumentalisierung analog zu den *Stab-Männern* (Fig. 108 und 109).

---

[587] Den Verdacht, dass es sich hier um ein Götterbild handeln könnte, äußerte bereits J.-L. DE CÉNIVAL, L'Égypte avant les pyramides, 1973, 16–17; weiter in diese Richtung geht L. MORENZ, Zur Dekoration, 1994, 219f.

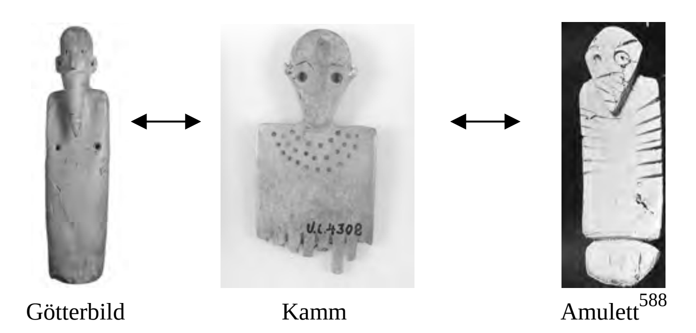


Fig. 108: Jeweils zwar schematisierter,
aber figurativ gestalteter Kopf mit blockhaftem Körper.

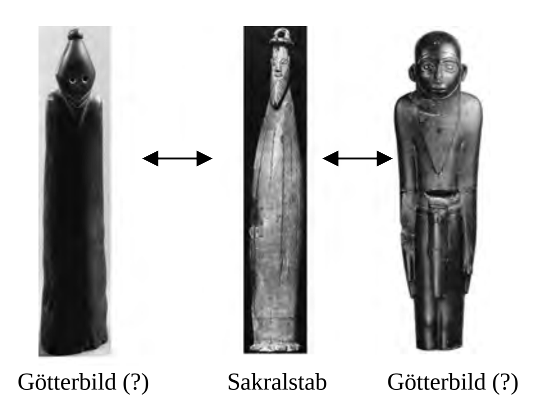


Fig. 109: Jeweils zwar schematisierter,
aber figurativ gestalteter Kopf mit stabartigem Körper.

Die Form der „Amulett-Männer“ findet formal gute Anschlüsse an bestimmte frühneolithische Figuren (vgl. als ein gemeinsames Bildelement auch die Kette bei dem Urfa-Mann, Fig. 110).

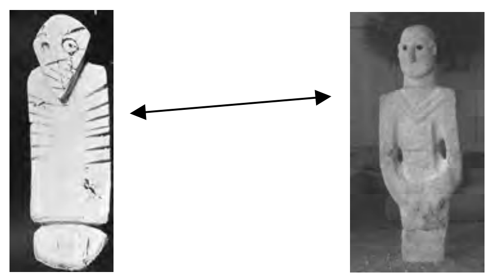


Fig. 110: Kleines ägyptisches Bein-Amulett und monumentaler
steinerner Urfa-Mann mit jeweils markanter Kette.

[588] MMA 54.28.2; vgl. z. B. auch Leipzig 2882; vgl. jetzt zu dieser Objektgruppe: S. HENDRICKX, M. EYKERMAN, Tusks and Tags, 2011.

Dieser zunächst einmal rein Formen vergleichende Ansatz spricht durchaus für ein Verständnis dieser beiden bemerkenswerten Gebeleiner Steinobjekte als eine Art Götterbilder. Zugleich kann vielleicht nach dem Material und der Ikonographie auch der Mac-Gregor-Man (hier: Fig. 109, rechts)[589] als ein Götterbild angesprochen werden, während analog dazu die kleinen Elfenbeinfigürchen aus den Gräbern vielleicht als eine Art privater Götterbilder in der funerären Kultur oder auch Darstellung der verstorbenen Ahnen angesehen werden könnten. Dafür dürfte der Aspekt der Tod-Überwindung eine besondere Rolle gespielt haben[590].

Tatsächlich kennen wir aus dem Niltal eine verhältnismäßig gar nicht so kleine Anzahl von Götterbildern aus der proto- und frühdynastischen Zeit[591], etwa den monumentalen steinernen Pavian des Nar-me(he)r[592] oder den ebenfalls steinernen, sogenannten „Stadtgott“ ([*nṯr*] *nw.t*[*j*]?) aus der Sammlung Kofler-Truninger[593].

Exkurs 2: Der Pavian des Nar-me(he)r als ein besonderer Königs-Gott

Die vielleicht aus Abydos stammende Figur des Mantelpavians von König Nar-me(he)r (Fig. 111) wurde aus Kalzit gefertigt und hat eine maximale Höhe von 51,7 cm.



Fig. 111: Mantelpavian von König Nar-me(he)r; Vorder- und Seitenansicht.

[589] N. HARRINGTON, MacGregor Man, 2006.
[590] Diese Problematik bedarf noch der weiteren Diskussion.
[591] An frühen steinernen Tierfiguren von gewisser Größe ist auch an den Frosch aus Kalzit (D. WILDUNG, Die Kunst, 1988, Farbabb. 4) zu erinnern. Hier ist der Status des Dargestellten zwar noch nicht genauer bestimmt, doch ist eine Deutung als Froschgottheit zumindest plausibel. In diesem Zusammenhang ist auch auf die verschiedenen archaischen größeren Steinfröschen aber auch den kleinen Votivfiguren (oft aus Fayennce) in Froschgestalt hinzuweisen.
[592] R. KRAUSS, Bemerkungen, 1994.
[593] H. W. MÜLLER, Ägyptische Kunstwerke, 1964, 40f.

Sie ist formal als einer der frühesten Belege für die Verwendung einer Basis und als älteste sicher datierte monumentale steinerne Tierplastik aus dem Niltal bemerkenswert. Hier handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach (und in der Forschung anscheinend auch unumstritten) um ein Götterbild.

Von den etwa kontemporären kleineren Affenfigürchen[594] kennen wir vor allem drei Haltungen: Vorderpfoten auf den Knien, Vorderpfoten vorn auf dem Boden, sowie Vorderpfoten, die etwas halten[595]. Hinzu kommen außerdem noch die Gruppenfiguren von Pavianen. Während die Haltung mit Vorderpfoten auf den Knien in der Natur häufig zu beobachten ist[596], erscheint die, bei der die Vorderpfoten sich vorn auf dem Boden und dabei zwischen den Füßen befinden zumindest nicht so selbstverständlich[597].

Ein Erklärungsschlüssel für die Beliebtheit dieser Position könnte eben in der Kalzit-Statue des Mantelpavians von König Nar-me(he)r liegen. Es dürfte nämlich kaum ein Zufall sein, dass der Pavian hier seine Vorderpfoten genau über den etwa in der Mitte der Basis eingeschriebenen Königsnamen hält[598]. Wir können in diesem konkreten Fall durchaus eine besondere Spielart einer Gott-König-Schutzplastik[599] erkennen. Dabei lässt diese Haltung an eine Art göttlicher Kraftübertragung an den König denken. Dieser in der Deutung zugespitzte Ansatz scheint mir plausibler zu sein, als nur eine Erklärung der Figur als ein königlich-monumentales Votiv[600]. Wir können diese Paviansplastik also im Feld der frühen Königsideologie verorten, wobei die königstheologische Arbeit zur Schöpfung und Prägung besonderer Bildformeln führte. Im Anschluss an die Überlegungen von W. HELCK, P. KAPLONY und W. KAISER können wir in dieser monumentalen Paviansfigur eine Verkörperung des „Großen Weißen“ (*Ḥḏ-wr*)[601] sehen. Gerade die Funktion als eine Art Ahnengottheit würde in dieser Gestalt durch die Übertragungsgeste mit den Vorderpfoten bildstark ausgedrückt und deutlich gemacht[602].

---

594 G. DREYER, Elephantine VIII, Der Tempel der Satet, 1986.

595 P. KAPLONY, Kleine Beiträge, 1966, 91f.

596 Sie dominiert in den ägyptischen Paviansdarstellungen und ist auch unter den frühen Paviansfigürchen häufig belegt. Diese Haltung zeigt auch der granitene Pavian der Meret-Neith, P. KAPLONY, Kleine Beiträge, 1966, Nr. 1133, pl. XXII und XXIII.

597 Wahrscheinlich ist diese Haltung eine künstlerische Umsetzung der gut belegten Pavianshaltung mit weiter vorn auf dem Boden abgestellten Vorderpfoten.

598 Der Sinn dieser Haltung wurde m. W. in der Forschung kaum diskutiert, und so lesen wir z. B. bei W. WESTENDORF, Das Alte Ägypten, 1968, 23: „nur die etwas unbeholfen zwischen den Beinen eingeklemmten Vorderpfoten verraten, daß die ägyptische Tierplastik hier noch am Anfang steht“.

599 E. BLUMENTHAL, Den Falken, 2003.

600 So R. KRAUSS, Bemerkungen, 1994, 229f.

601 Zu den bekanntesten Darstellungen des „Großen Weißen“ gehört das mittlere Sed-Fest-Relief des Djoser unter seiner Pyramide (F. D. FRIEDMAN, The Underground Relief Panels, 1995, mit Fig. 14, S. 23), in dem der König eben auf den „Großen Weißen“ zuläuft. Tatsächlich kennen wir aber noch weitere Darstellungen wie etwa die von dem Siegel des De(we)n (F. D. FRIEDMAN, The Underground Relief Panels, 1995, Fig. 19c).

602 Eben diese Vorstellung können wir auch für die Votivpaviane mit dieser Haltung vermuten.

Zwar diskutierte R. KRAUSS die Problematik der Inschrift ausführlich, doch ist sie – auch aufgrund des Erhaltungszustandes – noch immer nicht endgültig gelöst[603]. Links neben dem zweifelsfrei als Horusname des Nar-me(he)r lesbaren Kompositzeichens steht offenbar ein Widder, doch ließ KRAUSS die Deutung offen[604]. Sollten wir hier vielleicht mit einem zweiten Namen des Königs rechnen, wie wir dies ja von der Titulatur späterer Könige[605] ausgesprochen gut kennen? Wir könnten aber auch an ein Epitheton denken und dabei auf die hohe Bedeutung des Widders in der sakralen Vorstellungswelt des späteren 4. und frühen 3. Jts. v. Chr. hinweisen[606]. Jedenfalls dürfte sich auch dieser Teil der Inschrift auf den König Nar-me(he)r beziehen. Vermutlich stand diese Paviansplastik in einem königlichen Festzusammenhang, und wir können im Hinblick auf die Bedeutung des „Großen Weißen" insbesondere an ein Sed-Fest denken[607].

Die steinerne Statue des sogenannten „Stadtgottes" können wir im Vergleich mit den Min-Pfeiler-Statuen und dem Mac-Gregor-Man als eine weitere rundplastische Ausbildung der dezidierten Menschengestalt verstehen (Fig. 112)[608].



Fig. 112: Sogenannter Stadtgott,
frühdynastische Zeit.

---

603 R. KRAUSS, Bemerkungen, 1994.

604 Zwar wird mitunter unter dem Falken noch ein *ḥtp*-Zeichen angesetzt (so zuletzt E. V. MACARTHUR, In Search, 2011, 1204f.), doch ist dies nach der sorgfältigen Examination von R. KRAUSS, Bemerkungen, 1994, am Original nicht zu erkennen, und die alte Umschrift von E. SCHOTT ist entsprechend zu revidieren.

605 J. V. BECKERATH, Handbuch, 1999.

606 S. HARVEY, A Decorated Protodynastic Cult Stand, 1996.

607 Tatsächlich zeigt ja auch die Darstellung auf der Prunk-Keule des Nar-me(he)r (Fig. 134) ein köngliches Fest und zwar vielleicht genauer ein Sed-Fest.

608 H. W. MÜLLER, Ägyptische Kunstwerke, 1964, 40f. Dabei ist in Rechnung zu stellen, dass diese steinerne Figur stilistisch in der Tradition der etwas älteren Elfenbeinschnitzereien steht.

Auf der runden Basis (diese Form einer Statuenbasis war in der ägyptischen Plastik ungewöhnlich, wurde doch die menschliche Figur in der Regel in das orthogonale Netz aus Basis und Rückenpfeiler eingebunden) steht in Hieroglyphen eingeritzt: ⊗ = *nw.t*. Traditionell wird diese Beischrift als Bezeichnung der männlichen Figur im Sinne von „Stadtgott" interpretiert[609]. Tatsächlich könnte diese Zeichengruppe aber ebenso gut als eine Objektaufschrift verstanden werden, mit der die runde Basis eben als „Stadt" bezeichnet wird (und der Umriss der ägyptischen Stadthieroglyphe war ja eben rund: ⊗). Typologisch handelt es sich um eine Mantelfigur mit einer Armhaltung, wie wir sie aus späterer Zeit ähnlich von den Osiris-Figuren kennen[610]. Während der Name Osiris (*s.t-jr*, später *wsjr* geschrieben und von dieser Lautung aus ins Griechische übernommen) in den ägyptischen Quellen erst von der V. Dynastie an belegt ist[611], können wir in eben dieser Statue vielleicht eine Art *Proto-Osiris* erkennen. Zu dieser Deutung passt jedenfalls, dass sie aus dem Bereich des archaischen Tempels von Abydos stammt, denn eben Abydos war in späterer Zeit der Hauptkultort des Osiris. Hierfür können wir an den Namen Chenti-imentiu (*ḫntj-jmntj.w*) – „Erster der Westlichen" – denken, mit dem der Totengott von Abydos bezeichnet wurde, und er könnte hier durchaus menschengestaltig dargestellt worden sein. Tatsächlich muss diese Statue aber nicht einmal notwendig ein Götterbild verkörpern, obwohl diese Deutung die plausibelste Bedeutungsoption für diese Steinfigur darstellt.

Bei dem Urfa-Mann und den Min-Figuren ist jeweils die menschliche Gestalt stark pfeilerhaft wiedergegeben, und die Geste rückt den Phallus ins Zentrum. Dabei ist es für die Deutung durchaus eine Frage, ob es sich hier um einen Fruchtbarkeitsgestus und/oder einen apotropäischen Gestus handelt. Angesichts aller formalen und vielleicht auch funktionalen Ähnlichkeit sollten wir aber ebenso wenig vergessen, dass diese Objekte mehrere Jahrtausende (und zudem Tausende Kilometer) voneinander trennen. Diese Distanz könnte allerdings über typologische Parallelen aus dem frühen Neolithikum gemildert werden, denen wir hier jedoch nicht im Detail nachgehen können. Immerhin ist es eine kulturhistorisch spannende Frage, wie weit wir die (nur scheinbar autochthonen) kulturellen Entwicklungen im Niltal als einen fernen Ausläufer der im frühen Neolithikum in Obermesopotamien begonnenen Kulturentwicklung verstehen können. Hier wäre z. B. die *Industriesiedlung* von Tell Hujayrat al-Ghuzlan (am Toten Meer, in der Nähe von Akaba in Jordanien gelegen) aus dem 4. Jt. v. Chr. als ei-

---

609 So z. B. H. W. MÜLLER, Ägyptische Kunstwerke, 1964, 41.

610 Man könnte zudem noch an einen Sed-Fest-Mantel denken, doch würde man da eine Krone als Kopfbedeckung erwarten.

611 B. MATHIEU, Mais quis est dont Osiris?, 2010. Für diesen Hinweis danke ich A. WÜTHRICH.

ner möglichen Kulturbrücke ins Niltal zu denken[612]. Im Blick auf die kulturprägenden Kontakte bleibt noch viel Forschungsarbeit zu leisten. Dies könnte unser bisheriges Bild stärker modifizieren, und jedenfalls stehen in diesem Bereich hohe Erträge zu erwarten.

Das 4. Jt. v. Chr. brachte im Niltal deutliche und die Folgezeit prägende Wandlungen und Erweiterungen in Form und Funktion der Bildwelt. Dabei wurden bestimmte Grundmuster der „ägyptischen" Darstellungsweise tatsächlich im ausgehenden 4. Jt. v. Chr. geprägt, so:

- Standlinie
- Körperansicht des menschlichen Körpers als eine Zusammensetzung aus Seiten- und Vorderansicht[613] (sogenannte *Aspektive*, auch *synthetische Komposition*)
- Typ der Stand-Schreit-Figur[614].

Der Beginn der scheinbar „typisch ägyptischen" Kunst fällt also bereits in die protodynastische Zeit der „Stadtstaaten" im Niltal, und er kann selbst genauer als noch proto-ägyptisch bezeichnet werden. Zudem ist er aber auch pointiert als eine erste Renaissance im Niltal deutbar, zeigt sich hier doch bemerkenswert viel *Altes im Neuen*. In dieser Perspektive wird als eine wichtige Aufgabe bei der kulturwissenschaftlich orientierten Deutung der Bilderwelten die enge Verbindung von Mentalitäts-, Medien- und Sozialgeschichte offenbar.

II.1.7 Hermeneutische Billigkeit: *Vom Ausloten der Grenzen unserer Interpretation*

Grundsätzlich ist es legitim, eine bestimmte Sinn-Erwartung an die Bilderwelten zu unterstellen, aber welche? Welche Codes waren vor fünf Jahrtausenden tatsächlich in Anwendung? Der Begriff der „hermeneutischen Billigkeit" (*aequitas hermeneutica*) kann im Sinne der „Allgemeinen Auslegekunst" verstanden werden, wobei etwa auf GEORG FERDINAND MEIER, *Versuch einer allgemeinen Auslegekunst*, 1757, hinzuweisen ist. Eine mögliche Herangehensweise wäre demnach die maximale Sinnzuschreibung, die immer nur bei sichtbar werdenden Widersprüchen nach unten korrigiert

---

[612] K. SCHMIDT, Das Tal der Ingenieure, Vortrag in der *Abteilung für Ägyptologie*, Bonn, Dez. 2009.

[613] Dazu E. BRUNNER-TRAUT, Aspektive, 1975; vgl. auch das Konzept vom „Leib" (*ḫ.t*) als einer Art Gliederpuppe und die Ähnlichkeiten und Unterschiede zum archaisch-griechischen Körperkonzept (*soma* und andere Wörter), B. SNELL, Die Auffassung, 1955, 21–25.

[614] Dieser im Anschluss an THOMAS MANNS Josephs-Roman von D. WILDUNG in die ägyptologische Kunstgeschichte eingeführte Begriff betont die Spannung von Statik und Dynamik im Horizont des Figur-Raum-Konzeptes.

wird (so die MEIER-Methode). Neben einer solchen maximalistischen Auslegungsposition steht als eine Gegenposition die minimalistische, die nur dasjenige gelten lässt, was auch tatsächlich mehr oder weniger konkret nachgewiesen werden kann. In verschiedenen Einzelfällen mag einer dieser beiden zueinander polaren Ansätze zwar gut greifen, doch im Blick auf das Ganze sind beide als jeweilige kontrastive Extrempositionen beinahe gleich unwahrscheinlich.

Leider verfügen wir also in der Regel über keine sicheren Leitlinien, um unsere Interpretationen völlig abzusichern oder um sie definitiv zu widerlegen. Wir können jedoch die Deutungen auf ihre Plausibilität hin prüfen und damit suchend zu einem besseren Verständnis vorzudringen versuchen. Unser interpretatives *Geschäft mit den Bildern* bleibt jedenfalls immer unabgeschlossen und ist entsprechend offen für Neues – sowohl für neue Objekte als auch für neue An-Sichten.

II.1.8 Zum Forschungsstand

Für eine ägyptologische Kunstgeschichte bzw. Bild-Anthropologie haben wir angesichts der unzähligen und ja teilweise inhaltsreichen und gehaltvollen Bildbände[615] und Ausstellungskataloge ein geradezu erstaunliches (insbesondere Monographien betreffendes) Literaturdefizit zu verzeichnen. Dabei steht am Anfang der Betrachtung eine Entscheidung aus, ob man einen systematischen oder einen historischen Zugang sucht, oder vielleicht auch eine Kombination aus beiden. Einen Forschungsüberblick zur ägyptologischen Kunstgeschichte besonders der letzten Jahre und Jahrzehnte bereitet MAYA MÜLLER vor, und darauf kann hier zumindest vorverwiesen werden. Er wird hoffentlich bald publiziert werden.

Wichtige Zugänge für die zeitlich und kulturell so entfernten europäischen Betrachter eröffnete am Anfang des 20. Jhs. der klassische Archäologe LUDWIG CURTIUS in seiner bemerkenswerten Geschichte der ägyptischen und mesopotamischen Kunst[616]. Bis heute immer noch lesenswert für den systematischen Zugang ist HEINRICH SCHÄFERs seinerzeit so bahnbrechend wirkendes Werk „Von ägyptischer Kunst“, welches später in vierter Auflage mit einem inhaltsreichen Nachwort von EMMA BRUNNER-TRAUT versehen wurde[617]. Dazu kommen gedankenreiche Arbeiten wie die essayistisch an ein breiteres Publikum orientierten von HEDWIG FECHHEIMER, etwa: Die Plastik der Ägypter, 1913 (dann in den folgenden Jahren mehr-

[615] Dazu gehören etwa R. SCHULZ, M. SEIDEL, Ägypten, 2001, zugleich eine populär gefasste Gesamtdarstellung der altägyptischen Kultur; oder H. W. MÜLLER, Ägyptische Kunst, 1970. Gute Abbildungen bietet A. CARTOCCI, Ancient Egyptian Art, 2009.

[616] L. CURTIUS, Die Antike Kunst I. Ägypten und Vorderasien, 1923.

[617] H. SCHÄFER, Von ägyptischer Kunst, 1963. Ebenfalls weiter weist die englische Übersetzung von J. BAINES, H. SCHÄFER, translated and edited by J. BAINES, Principles of Egyptian Art, Oxford 1974.

fach wieder aufgelegt). Die kunstgeschichtlich-methodische Problematik diskutierte in Fortführung der SCHÄFERschen Arbeiten vor allem der in der neueren Forschung allerdings kaum noch rezipierte H. SENK, etwa: Ägyptische Kunstgeschichte als Problem, 1954[618]. Bis heute wichtig geblieben ist H. G. EVERS, Staat aus dem Stein, 1929. Historisch, und zwar insbesondere mit dem Bemühen, Entwicklungslinien aufzuzeigen und sozio-kulturell und geistesgeschichtlich zu verorten, arbeitete WALTER WOLF, *Ägyptische Kunst*, 1957. Bei aller möglichen (und aus heutiger Sicht[619] selbstverständlich berechtigten) Kritik[620] an diesem Werk wird hier wenigstens eine kultur- und ideengeschichtliche Darstellung der ägyptischen Kunst in einem großen Anlauf von der prädynastischen Zeit bis in die griechisch-römische Periode und von Malerei, Relief und Rundbild bis hin zur Architektur unternommen. Diese beiden kunstgeschichtlich-archäologischen Werke von SCHÄFER und WOLF bleiben Meilensteine auf unserem langen Weg zu einer altägyptischen Bild-Anthropologie, und wir können daran Werke wie WOLFHART WESTENDORF, Das Alte Ägypten, 1968, CYRIL ALDRED, Egyptian Art, 1980, oder GAY ROBINS, The Art of Ancient Egypt, 1997, anschließen. In einigen dieser anregenden Darstellungen – unter den genannten besonders der WESTENDORFs[621] – steht die Deutung der Bildwelt und insbesondere der sakrale Gehalt im Zentrum des Interesses. Ein Standard- und Referenzwerk ist bis heute die von C. VANDERSLEYEN in der Mitte der 70er Jahre herausgegebene Propyläen-Kunstgeschichte[622]. Dies gilt auch für den im Kern älteren inhalts- und gedankenreich kommentierten und in mehreren Auflagen erschienenen Bildband von K. LANGE und M. HIRMER, Ägypten[623], und für K. MICHAŁOWSKI, Die ägyptische Kunst, 2000. Weite Horizonte eröffnet des Kunsthistorikers ERNST GOMBRICH hier bereits genanntes Werk Kunst und Illusion, 2002[6], und in diesem in den 50er Jahren (Art and Illusion, 1957) erstmals veröffentlichten kogniti-

---

618 Tatsächlich gab es in der ersten Jahrhunderthälfte mehrere Versuche, die ägyptische Kunst in die allgemeine Kunstwissenschaft einzubinden, etwa W. WOLF, Ägyptische Kunst, 1939. In der Folgezeit gingen dann der Anschluss und jedenfalls die Verbindung wieder verloren. Dies hängt allerdings auch mit bestimmten Entwicklungen in der Kunstgeschichte zusammen. Neue Brücken eröffnen Arbeiten wie H. BELTING, Bild-Anthropologie, 2001.

619 Man vergleiche allerdings dagegen mit WOLF mehr oder weniger kontemporäre Arbeiten wie J. SPIEGEL, Das Wesen der ägyptischen Kunst, 1949, denn dann zeigt sich, wie weit WOLF in der Verbindung von Materialansätzen und Theoriediskussionen gegangen ist.

620 Sehr verbreitet in W. WOLFS Generation war die Geringschätzung der sogenannten Spätzeit, und in diesem Fahrwasser schwamm auch WOLF.

621 Aus der genauen Beobachtung an Bildern verbunden mit sprachlichen Gegebenheiten hat WESTENDORF auch die – in der Ägyptologie nicht unumstrittene – These vom Sonnenlauf auf der schiefen Himmelsbahn (Altägyptische Darstellungen, 1966) entwickelt.

622 C. VANDERSLEYEN, Das Alte Ägypten, 1975. An älteren Darstellungen ist etwa hinzuweisen auf F. W. VON BISSING, Denkmäler, 1911–14.

623 K. LANGE, M. HIRMER, Ägypten, 1985.

onswissenschaftlich orientierten Rundgang durch die Bilder-Welt(en) vom Paläolithikum an spielt die ägyptische Kunst eine wesentliche Rolle. Dies gilt *mutatis mutandis* auch für HANS BELTINGs Bild-Anthropologie, 2001.

Wenn große Entwürfe von der neueren ägyptologisch-kunsthistorischen Forschung auch eher gescheut wurden, ist insbesondere auf verschiedene Detailarbeiten hinzuweisen, etwa auf die so breitgefächerten wie faszinierenden stilgeschichtlichen und ikonographischen Beobachtungen von H. G. FISCHER, die über zahlreiche Aufsätze verstreut sind[624]. Bei ihm war die Arbeit an den Details – und zugleich ihre kulturelle Kontextualisierung – geradezu Programm. Wenn auch mit ganz anderen Fragestellungen arbeitend, können wir bei diesem „Ausreiten der Ecken" (A. WARBURG) und der Erhellung von zunächst oft unscheinbaren Details eben an die Arbeitsweise von A. WARBURG denken. Dies gilt ähnlich für B. V. BOTHMER, dessen Aufsätze postum gebündelt wurden: Egyptian Art, 2004.

Die kulturpoetische Dynamik von Entwicklungstendenzen und gerade auch die hohe Bedeutung der sozio-geographischen Randgebiete für Veränderungen im Bereich der Kunst betonte in seinem Durchgang durch die ägyptische Bildgeschichte besonders D. WILDUNG, Die Kunst, 1988. Klassische Methoden der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der ägyptischen Bildwelt sind selbstverständlich:

– Stilistik, Fragen der Stilentwicklung: dazu Arbeiten etwa von A. G. SHEDID[625] oder R. FREED[626], zu diesem Themenfeld gehören z. B. auch Fragen nach dem Proportionskanon[627]
– Typengeschichte: etwa Münchner Schule[628]
– Ikonologie: Studien etwa von M. MÜLLER[629], R. TEFNIN[630] und Anderen.

Noch wenig ausgereizt sind bisher kompositorische Fragen wie die nach einer Art *Bildmetrik* im ägyptischen Flachbild[631]. Wie auch immer man das

---

[624] H. G. FISCHER, Sammlungen wichtiger Aufsätze: Varia, 1976; ders., Varia Nova, 1996.
[625] A. G. SHEDID, Stil, 1988.
[626] R. FREED, The Development, 1984; dies., Stela Workshops, 1996; dies., Relief Style, 1997.
[627] E. IVERSEN, Canon, 1975; G. Robins, Proportion and Style, 1994. Zu dem sogenannten Proportionskanon gibt es zwar inzwischen eine relativ umfangreiche Literatur, doch ist dieses Thema damit noch keineswegs erschöpfend behandelt.
[628] Beispielhaft dafür etwa E. BERNHAUER, Der Bittgestus, 2002; dies., Zur Typologie, 2006.
[629] M. MÜLLER, Die Göttin im Boot, 2003; dies., Divinities in Frontal View, 2009, und weitere Arbeiten.
[630] R. TEFNIN, Discours, 1984; ders., Eléments, 1991, und weitere Arbeiten. Diese Tradition führt V. ANGENOT fort.
[631] P. MUNRO, Untersuchungen zur altägyptischen Bildmetrik, 1971. Auch bestimmte Arbeiten von W. DAVIS zur Bildgliederung und -gestaltung wie The Canonical Tradition, 1989, müssen in der Forschung erst noch stärker diskutiert werden.

Phänomen genau bezeichnen will, so ist jedenfalls klar, dass Proportionen, Rhythmen, etc. eine wichtige Rolle in der ägyptischen Bild(er)welt spielten.

Einen ganz eigenen Zugang bietet die Analyse altägyptischer Objekte durch moderne Künstler wie JOHANNES ITTEN oder ALBERTO GIACOMETTI[632]. Von diesem Künstler-Blick können wir als Ägyptologen nicht zuletzt für Fragen von Figur und Raum lernen. Zu einem methodischen Klassiker der kunstwissenschaftlichen Arbeit hat das von ERWIN PANOFSKY entwickelte dreistufige Modell der kunstgeschichtlichen Analyse avanciert, das von der Materialbeobachtung ausgehend zu einer immer komplexer werdenden Interpretation führen sollte:

- *Vor-ikonographische Beschreibung*
  - Verstehen primärer künstlerischer Motive durch „praktische Erfahrung“:
  - KANN ZU EINER *Stil*-GESCHICHTE DER FORMEN FÜHREN
- *Ikonographische Analyse*
  - Zielt auf eine Entschlüsselung komplexerer Bilder oder Allegorien, erfordert Kenntnis literarischer Quellen
  - STECKT DEN THEMENHORIZONT AB, DER IN EINE *Typen*-GESCHICHTE MÜNDEN KANN
- *Ikonologische Interpretation*
  - Zielt auf den eigentlichen Gehalt, die symbolischen Werte, wechselnde Formen und Themen als Inhalt und Produkte des menschlichen Geistes ab
  - KANN ZU EINER KULTURWISSENSCHAFTLICH KOMPLEXEN INTERPRETATION FÜHREN.

Wenn dieser Essay auch auf einen systematisch und kulturwissenschaftlich orientierten Zugang im Zeitrahmen einer bestimmten Epoche abzielt, steht er doch ebenso unter einem *Dictum* ABY WARBURGS: „der liebe Gott steckt im Detail“[633]. Dies bedeutet, dass oft eine vielfältige Vernetzung nötig ist, um ein für sich genommen polysemes Element spezifisch und kohärent deuten zu können. Dementsprechend wird auch in dieser Einführung in eine ägyptologische Bild-Anthropologie intensiver mit Fallstudien gearbeitet. Dabei sollten wir jedoch keineswegs vor Generalisierungen zurückscheuen. Vielmehr sind diese so möglich wie wichtig, und zudem können sie zugleich im Sinne des ethnologisch-hermeneutischen Modells der *dichten Beschreibung* (C. GEERTZ)[634] an konkrete Fälle gebunden werden, von denen ausgehend zu generalisieren versucht wird.

---

[632] D. WILDUNG, Espace et movement, 2006.

[633] W. SCHÄFFNER, S. WEIGEL, T. MACHO (Hrsg.), 'Der Liebe Gott steckt im Detail', 2003.

[634] C. GEERTZ, Dichte Beschreibung, 1987. Die Produktivität dieses Ansatzes auch für die Ägyptologie habe ich in: Die Zeit, 2010, fruchtbar zu machen versucht.

II.2 Die Ausbildung einer ausgeprägten Macht-Kunst und aufwendiger Semiophore in der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr.

In einem grobrastrigen historischen Rückblick erscheint die zweite Hälfte des 4. Jts. v. Chr. als jene Periode der proto-ägyptischen Bilder-Welt, in der visuelle Eindrücke und mentale Konzeptionen in Zeichen transformiert wurden, die stärker lesbar sind. Der Negade-Code etwa der *Decorated Ware* (schematisierte Männer- und Frauendarstellungen oder besonders auch die Standartendarstellungen in den Booten[610]) wurde im ausgehenden 4. Jt. v. Chr. erweitert und naturalistisch angereichert. In diesem Horizont ist auf das Wechselspiel der kunstgeschichtlichen Pole *Naturalismus – Konzeptionalismus* (oder wie auch immer man sie genau benennen will) hinzuweisen[611].

Dabei können wir vier zentrale Aspekte bei der Formierung der Bildlichkeit in der ägyptischen hohen Kultur erkennen:

- Bedarf nach spezifischen Bildern zur Re-Präsentation und Inszenierung von Herrschaft, Freisetzung von professionellen Handwerkern im Dienst der Elite und insbesondere von Herrscher und Tempel (handwerklich-technische Bearbeitungskompetenz, semiotische und ästhetische Kompetenz)
- Zusammenspiel sozio-ökonomischer, medienarchäologischer und mentalitätsgeschichtlicher Faktoren
- Zusammenspiel von Fortschreiben älterer Traditionen (menschliches Bild-Machen reicht bis weit in das Neolithikum und noch darüber hinaus zurück) und zugleich bestimmte Neuerungen in der zweiten Hälfte des 4. Jt. v. Chr.
- Entwicklung eines distinkten Codes der Bild-Sprache und parallel dazu einer besonderen *visual literacy*.

Wurde aus den Bildern eine distinkte Kunst, oder, anders formuliert, welchen *Sitz im Leben* hatten die Bilder in der proto- und frühägyptischen Gesellschaft der zweiten Hälfte des 4. Jt. v. Chr.? Dafür unternehmen wir nunmehr einen Antwortversuch in vier Schritten.

II.2.1 Diskussion der Evolution der Semiophore

Semiophore, wörtlich *Bedeutungs-Träger*, sind nach dem polnisch-französischen Historiker KRZYSZTOF POMIAN jene spezifisch mit Bedeutung angereicherten Gegenstände, deren Hauptfunktion darin besteht, Bedeutung

---

[610] Oben Kap. II.1.

[611] Dies ist ein altes Thema der Kunstgeschichte, etwa H. WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915.

zu generieren[612]. In der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. wurden primäre Funktionsgegenstände aus bestimmten Bereichen des Alltagslebens wie Paletten, Keulen, Kämme, Sicheln usw. durch die kulturelle Arbeit spezifischer Gestaltung in eben solche Bedeutungsträger verwandelt (Fig. 113)[613].

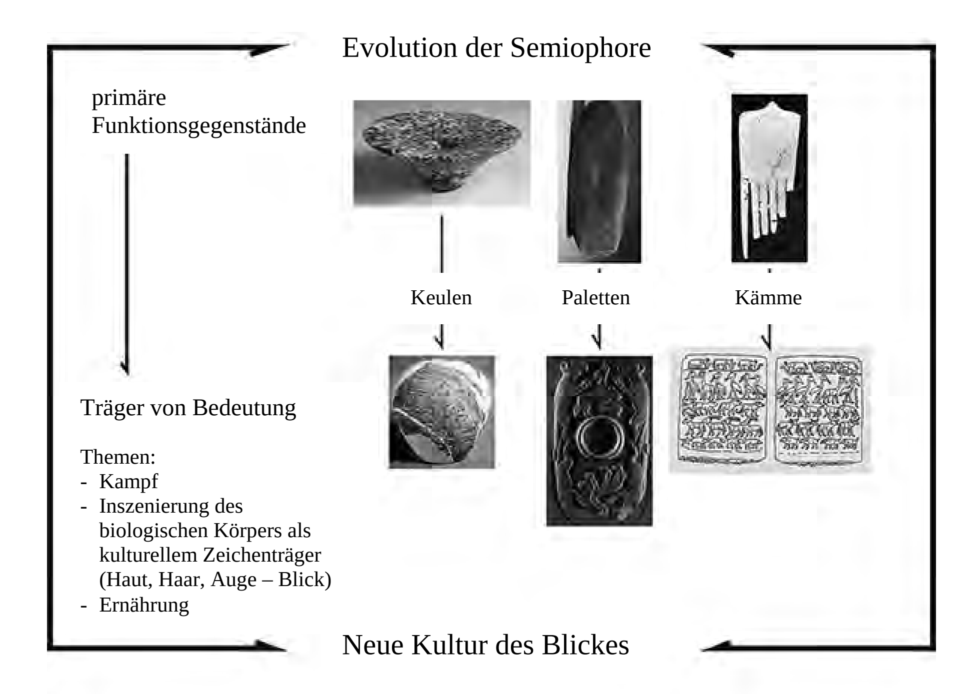


Fig. 113: Entwicklung der Semiophore in der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr.

Diese Objekte aus dem Bereich der Alltagskultur wurden im 4. Jt. v. Chr. graduell von funktionalen Objekten zu Objekten entwickelt, deren Hauptfunktion nunmehr darin bestand, Bedeutung auszudrücken, zu zelebrieren und zu monumentalisieren. Wir sehen also die folgende Entwicklungslinie:

primäre Funktionsgegenstände ⟶ Träger von Bedeutung.

Diese Bedeutungsträger fungierten als Objekte in einer ideologiegesättigten Kommunikation, waren kulturell aufgeladen, und eben diese kulturelle Verortung prägte sie wesentlich.

Dabei führte der Entwicklungsprozess von dekorierten Funktionsgegenständen hin zu immer weiter durch Bilder, Symbole und Schrift mit Infor-

612 K. POMIAN, Collectionneurs, 1987.

613 Die Dekoration auch von Sicheln zeigt, dass das Feld der Ernährung zumindest eine gewisse Rolle bei der Gestaltung dieser Semiophore spielte.

mationen angereicherten Bedeutungsträgern, bei denen die praktische Verwendung immer weiter in den Hintergrund trat. Mit der Elaborierung der Codes und gewissen leichten Codewechseln wurde die Botschaft einerseits komplexer, andererseits aber auch spezifischer lesbar (Fig. 114)[614].

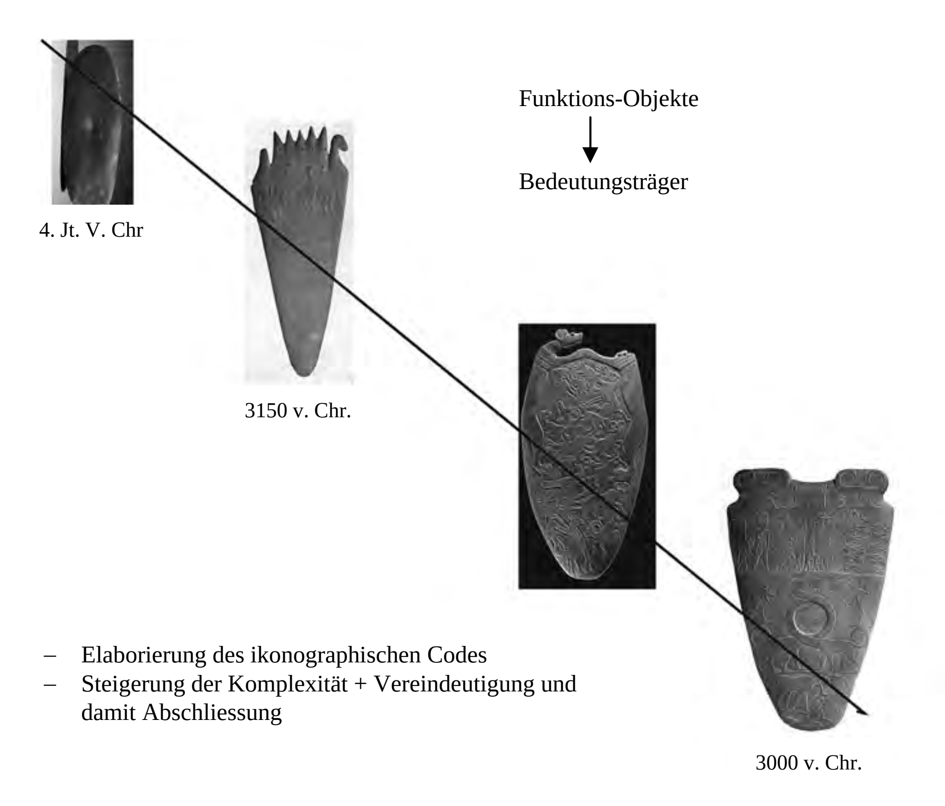


Fig. 114: Von Funktionsobjekten zu Bedeutungsträgern:
Die Artikulation komplexerer Botschaften auf Schminkpaletten.

Zu den semantisch aufgeladenen Alltagsgegenständen gehörten im Niltal während der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. Messer, Kämme, Keulen, Paletten, Gefäße und Kleidung. Kronzeuge für letzteres ist das im Stil der Negade-Zeit bemalte Gebeleiner Tuch[615]. Zudem ist z. B. die Gestaltung von Bekleidung teilweise auch indirekt bezeugt, etwa durch die Kleidung

[614] Für den mesopotamischen Bereich diskutierte G. SELZ, Offene und geschlossene Texte, 2007, diese Problematik von Sinnanreicherung und Elaborierung der Codes.
[615] G. GALASSI, L'arte, 1955, 5–42.

von Nar-me(he)r auf seiner Prunk-Palette[616]. Motive und Themen der Darstellung auf den Semiophoren waren zentrale Bereiche des Lebens und zwar insbesondere:

- Kampf
- Inszenierung des biologischen Körpers als kultureller (Haut, Haar, Auge)
- Ernährung.

Vor allem waren diese Bereiche Hauptfelder der Königsinszenierung während des 4. und 3. Jts. v. Chr. Die hohe Bedeutung dieser Bilder-Welt mag eine Anekdote aus der Zeit der napoleonischen Kriege verdeutlichen: „Als der Feldherr GNEISENAU 1811 seinen König zum Kampf gegen NAPOLEON zu ermutigen versuchte, schrieb der König an den Rand der Denkschrift „als Poesie gut“. Da antwortete GNEISENAU: „Religion, Gebet, Liebe zum Regenten, zum Vaterland, zur Tugend sind nichts anderes als Poesie […] Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet“[617].

Die hier betrachteten Semiophore aus der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. stehen in einem Raum der Vorästhetik, in dem die Dimension *Schönheit* noch kaum verselbstständigt war (Schlagwort der „Kunst vor der Kunst“). Charakteristisch ist darin die Extension des menschlichen Körpers durch bestimmte Funktionsobjekte, welche die beiden Aspekten + *SINN*, + *SCHÖNHEIT* in Szene setzen[618].

Fallbeispiel: Die Keule. Von der Waffe zu einem Macht- und Autoritätssymbol

Bei der Keule als einer der wichtigsten Waffen in der proto- und frühdynastischen Zeit Ägyptens[619] können wir die folgenden Stufen der Bildlichkeit beobachten:

a) Teller- oder Birnenkeule als reine Waffe ohne eine spezifische Verzierung
b) Dekorationen entweder von Keulenkopf und/oder -griff
c) Prunk-Waffen: spezielle ikonographische Programme, wie etwa bei dem Keulengriff von Sayala[620], Verwendung besonderer Materialien

[616] Kap. III.a.3 und 5.
[617] Zitiert nach K. SCHEFOLD, Die dichterische Wirklichkeit der griechischen Kunst, in: ders., Wort und Bild, 1975, 1.
[618] Einen gewissen Kontrastfall dazu bietet die Moderne, sofern heute aufgrund aufwendiger Werbestrategien Models mit Markenprodukten assoziiert werden, also eine Personalisierung der Markenprodukte durch Schönheits-Körper professionell in Szene gesetzt wird.
[619] G. GILBERT, Weapons, 2004.

wie Goldblech beim Keulengriff (damit ergibt sich auch die Frage nach der „angewandten Kunst“)

d) Rein symbolische Herrschaftszeichen, die nicht mehr primär funktionale Objekte (etwa Keule oder Schminkpalette) sind, aber in sekundärer Funktion als Semiophore größte Bedeutung haben. Repräsentanten der Macht sind in besonderer Weise die Prunk-Keulen von SKORPION und Nar-me(he)r sowie weitere Keulenköpfe aus der Zeit des ausgehenden 4. und beginnenden 3. Jts. v. Chr.[621].

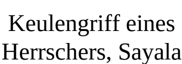
– reine Waffe

– Verzierungen, Verwendung wertvoller Materialien

– spezielle ikonographische Programme

– dezidiert symbolische Herrschaftszeichen





Keulengriff eines Herrschers, Sayala





Keulenkopf, König SKORPION

Fig. 115: Entwicklung der Keule als Medium der Repräsentation.

Ein so auffällig großes Objekt wie die Nar-me(he)r-Keule ist kaum noch als ein Realgegenstand in seiner Primärfunktion sinnvoll brauchbar, wirkt aber umso stärker in und bei der Schaustellung. Auch das Gesamtbild ist auf dem dreidimensionalen Gegenstand längst nicht so gut zu sehen wie in der flächigen Umzeichnung (Fig. 116), was für die Frage nach den Rezeptionspraktiken von einem besonderen Interesse ist[622].

---

620 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 112–114.

621 G. GILBERT, Weapons, 2004.

622 So schrieb J. ORTEGA Y GASSET in den *Meditationen über Don Quijote*: „… wenn man unter Sehen das versteht, was sie darunter verstehen, nämlich die rein sinnliche Wahrnehmung, so haben weder sie noch wir alle jemals eine Orange gesehen. Die Orange ist ein kugelförmiger Körper, hat also Vorder- und Rückseite. Oder wollen jene Leuchten etwa behaupten, sie hätten beide Seiten der Orange gleichzeitig vor Augen? Mit den Augen sehen wir allemal nur einen Teil der Orange, die ganze Frucht aber ist uns niemals als etwas sinnlich Wahrnehmbares gegeben: das größere Stück des Orangenkörpers entzieht sich unseren Blicken“, in: J. ORTEGA Y GASSET, Ästhetik in der Straßenbahn, 1987, 10.



Fig. 116: Keulenkopf in Umzeichnung.

Damit stellt sich auch die Frage nach den konkreten Betrachtungsweisen im damaligen ägyptischen Leben. Jedenfalls zeigt sich in den komplexen Bildprogrammen die zentrale Funktion der Semiophore als Inszenierung und Kommunikation von Ideologie. Vereinfacht können wir diese mediale Entwicklung folgendermaßen schematisieren:

Primärfunktion als Messer, Keule, Palette, etc. ⟶ Verkünden einer Botschaft (so z. B. Nar-me(he)rs distinkte Königlichkeit).

Dabei ist allerdings in Rechnung zu stellen, dass bestimmte Waffen und Werkzeuge schon weit früher besonders gestaltet und mit Bedeutung aufgeladen wurden, etwa im obermesopotamischen Bereich die frühneolithischen Pfeilschaftglätter[623]. Ein rein funktionales Agieren ist evolutionsbiologisch sogar unwahrscheinlich, denn es erforderte vom Menschen geradezu einen hohen Aufwand, sich den Versuchungen von (selbstgestrickten) Bedeutungsgeweben ganz zu entziehen. Trotz dieser langen Traditionskette sind die ägyptischen Semiophore des 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. jedoch ganz besondere Objekte im Horizont einer spezifischen historischen Situation, und in diesem Rahmen wurde ein elaborierter Code entwickelt, der eine wichtige Grundlage auch für die Herausbildung der Schrift bildete.

II.2.2 Elite-Kunst und Fest-Kultur: Professionalisierung und Rationalisierung im Feld des Homo ludens

Blicken wir nunmehr auf die Objekt-Geschichte der Semiophore im 4. Jts. v. Chr. Objekte wie Kämme, Messer oder Keramik dienten der Fixierung und Exponierung von kultureller Identität. Archäologisch können wir diese Aspekte durch die Begräbnisse insbesondere seit der Negade-II-Zeit fassen. Diese Generierung von Identität und Aktualisierung von Rollen-

---

[623] L. MORENZ, Mediale Inszenierungen, 2010.

mustern wurde mittels einer Individualisierung der Objekte durch Bild und Schrift noch einmal wesentlich gesteigert. Die dargestellten Informationen wurden sowohl vielfältiger als auch vielschichtiger sowie zugleich spezifischer. Mit dem Begriff des *homo ludens* soll auf das hier nicht weiter zu diskutierende, aber als Hintergrund vorausgesetzte Modell der Entstehung der Kultur im und aus dem Spiel (J. HUIZINGA) verwiesen werden[624].

Die Semiophore waren in der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. (jedenfalls soweit wir archäologische Kontextdaten kennen oder mehr oder weniger gut erschließen können) mit dem sakralen Raum verbunden, und diese Kombination ist auch wenig überraschend. Blicken wir als einen Modellfall auf das archaische Hierakonpolis[625]. Die bekannten dekorierten Keulen, Paletten, Elfenbeine etc. wurden überwiegend in einem Depot der V. Dynastie gefunden, also zu einer uns nicht genauer bekannten Zeit anscheinend aus dem Tempelbereich dorthin gebracht und sekundär „entsorgt".

Tatsächlich können wir für Hierakonpolis eine ausgesprochen frühe Bedeutung des Tempels fassen, der tatsächlich in seinem Status unter den Sakralbauten des 4./frühen 3. Jts. v. Chr. herausragt und etwa nach dem Spektrum der dortigen Weihegaben als ein hervorgehobener Residenztempel gefasst werden kann[626]. Weiterhin ist zum einen auf den archäologisch nachweisbaren Sakralkomplex HK 29[627] hinzuweisen. Zum anderen zeigt ein archaisches Elfenbeinrelief aus Hierakonpolis eine Aufstellung von mehreren (Prunk-)Keulen (Fig. 117)[628].

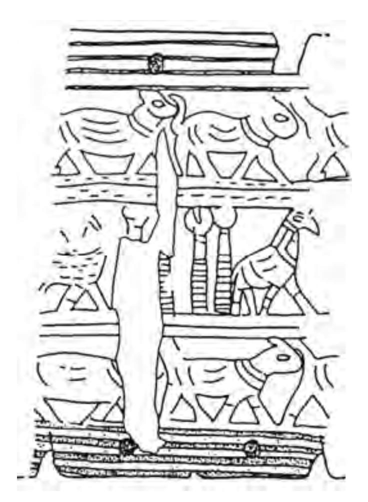


Fig. 117: Archaisches Elfenbeinrelief aus Hierakonpolis.

[624] J. HUIZINGA, Homo ludens (erstmals: 1930), 1997.
[625] R. FRIEDMAN, The Ceremonial Centre, 1986; dies., Hieraconpolis, 2009.
[626] R. BUSSMANN, Die ägyptischen Tempel, 2011.
[627] Oben Kap. II.1.
[628] L. MORENZ, Genese und Verwendungskontext, 2005.

Hier sind im zweiten Register vier nebeneinander aufgestellte Keulen gezeigt, wobei wir diesbezüglich an die Symbolik des Herrschaftsanspruchs über die vier Himmelsrichtungen denken können[629].

Jedenfalls bestand in Hierakonpolis während der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. eine bemerkenswert lange Tradition der sakralen Kultur – und entsprechend damit verbunden – auch der Bilderwelten. In diesem Rahmen ist auf die hohe Bedeutung der Feste als einer gesellschaftlichen Versicherung der kulturellen Identität hinzuweisen[630]. Die Semiophore dienten vermutlich der Sinnstiftung und zwar vorzüglich in und bei Festen der Gemeinschaft[631]. Drei inhaltlich bestimmbare Gruppen von Bedeutungsträgern entsprechen dabei drei Gruppen von zentralen Festen zur Inszenierung des Herrschers:

Persönliche Waffen (Messer, Keulen)	Persönliche Werkzeuge (Sicheln)	Persönlicher Schmuck (Kämme, Schminkpaletten)

Dies entspricht dem Gebrauch in:

Sieges-Festen[632]	Aussaat- und Ernte-Festen[633]	Inthronisation u.ä.[634]

Die unter den bekannten Semiophoren am stärksten mit Sinn gesättigten Objekte können sogar konkreten Herrschern namentlich zugeschrieben werden, so dem König Nar-me(he)r mindestens eine Keule, mindestens eine Palette und darüber hinaus noch verschiedene weitere Objekte.

Trotz unserer aufgrund des Überlieferungszufalls so fragmentarischen Kenntnis können wir also ein bestimmtes Set von Waffen, Werkzeugen und Schmuckgegenständen als persönliche Insignien des jeweiligen konkreten Herrschers ansetzen und erschließen. So können z. B. die ikonographisch

---

629 Diskussion dieser Vorstellung und ihrer kulturellen Inszenierung bei L. MORENZ, Genese und Verwendungskontext, 2005, 51f.

630 Die sozio-ökonomische Dimension ägyptischer Feste diskutiert Z. SAYED, Festvorbereitungen, 2004.

631 Für den breiteren anthropologischen Rahmen genüge ein Hinweis auf T. L. BRAY (Ed.), The Archaeology, 2003.

632 Hier genüge ein Hinweis auf die Siegesfeier auf der Nar-me(he)r-Palette.

633 Zum Thema Aussaat vgl. auch die Darstellung auf der SKORPION-Keule. Neben den Prunk-Sicheln sind z. B. auch Prunk-Haken (die Bedeutung des *mr*-Hakens wird deutlich auf der Keule des SKORPION) zu erwarten. Für eine Bestimmung des Werkzeugtyps *mr* als „Haken“ anstatt als „Hacke“ sprach sich W. SCHENKEL aus (mündlicher Hinweis).

634 Die Kosmetikobjekte dienen der Modifikation des biologischen Körpers zum Zweck der Inszenierung des kulturellen Körpers mit Haut und Haar (Repräsentant: *wdpw* bei Nar-me(he)r [sowohl auf der Prunk-Keule als der -Palette], der die Sandalen und das Waschgerät trägt; Fig. 21, 22 und 1116).

und stilistisch ausgefeiltesten Prunk-Paletten[635] sämtlich Herrschern zugeschrieben werden, welche wir tentativ mit bestimmten kleinen „Staaten“ (oder wohl genauer Proto-Staaten) im Niltal verbinden können:

Königreich von Abydos

Anonymer Herrscher von Abydos	Löwenjagd-Palette[636]
Name verloren[637]	Schlachtfeld-Palette[638]
Name verloren[639]	Stier-Palette[640]

Königreich von Hierakonpolis

STRAUSS	Oxford, Ash. E. 3924[641]
IBIS	Louvre E 11052[642]
SKORPION (II.)	Buto-Palette[643]

Vereinigtes Königreich von Abydos and Hierakonpolis

Nar-me(he)r	Nar-me(he)r-Palette.

Die kulturpoetische Dialektik von persönlich-spezifischen Objekten und mehr oder weniger festgelegtem Repertoire, aus dem ausgewählt wurde, zeigt das Spannungsfeld von *individual* und *corporate identity* in der Herrscher-Inszenierung. Die portablen Semiophore wie Keulen, Paletten, etc. verkörpern und zeigen Macht, die über und durch das Medium *Körper* ausgeübt wird.

Der Prozess der besonderen semiotischen Aufladung dieser Semiophore endete etwa unter Nar-me(he)r, wobei für den späteren König Djer aber auch noch eine Prunk-Palette belegt ist[644]. Allerdings standen zu dieser Zeit in der hohen Kultur bereits ganz andere Bildträger im Zentrum des Interesses. Tatsächlich bedeutete dieser Rückgang der Bedeutung der Prunk-Paletten nämlich kein Ende der bildhaften Herrscher-Inszenierungen, sondern wir sehen vielmehr einen Medienwechsel, der in drei Objektgruppen kulminiert:

---

635 Letzte umfassende Übersicht: R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009.
636 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 165–169.
637 Die Palette ist nur fragmentiert erhalten. Der Name könnte also durchaus auf dem nicht erhaltenen Teil gestanden haben.
638 Diskussion in Kap. III.b.
639 Die Palette ist nur fragmentiert erhalten. Der Name könnte also durchaus auf dem nicht erhaltenen Teil gestanden haben.
640 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 172f.
641 L. MORENZ, Zoophore Herrschernamen, 2005.
642 L. MORENZ, Zoophore Herrschernamen, 2005.
643 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 144–151.
644 R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 112.

- „Erfindung“ der Stelen in der I. Dyn. (Fig. 118a)[645]
- Entwicklung des Mediums reliefierte Tempelwand[646] (Fig. 118b)
- Herausbildung der Kultstatue[647] (Fig. 118c).





Fig. 118a–c: Stele des Königs Djet/Wadji (I. Dyn.), frühdynastisches Wandrelief aus Gebelein (I./II. Dyn.), Statue des Königs Cha-sechemui (II. Dyn.).

Objekte wie eine Stele fungieren rein als monumentale Bedeutungsträger, denn sie verkörpern eine weitergehende Autonomisierung und Verdinglichung des Sinnes. Außerdem war auf solchen Objekten die Botschaftsfläche erweiterbar, und dies machte sie medientechnologisch so attraktiv. Tatsächlich scheinen Stelen als monumental gestaltete, relativ autonome Bedeutungsträger im Niltal nicht vor der I. Dynastie belegt zu sein, und diese mediale Entwicklung eines spezifischen Botschaftsträgers verdient in ihrer komplexen Geschichte künftig noch eine ausführlichere Darstellung.

Dieser Wechsel auf andere Botschaftsträger in der Übergangszeit vom 4. zum 3. Jt. v. Chr. (also etwa Dekoration von Prunk-Palette versus Stele und Tempelwand) stand im politisch-historischen Rahmen des Übergangs von „Regionalstaaten“ (in Analogie zum mesopotamischen Bereich können wir von *Stadtstaaten* sprechen) zu dem damals im Niltal neu geschaffenen „Territorialstaat“ mit der gewaltigen Längenausdehnung von über 800 km.

---

645 Die uns fassbare Entwicklung beginnt mit Grabstelen, auf denen vorzüglich der Name als spezifischer Marker der kommemorierten Person steht.

646 Die frühesten uns erhaltenen Belege sind die Tempelreliefs aus Gebelein, L. MORENZ, Zur Dekoration, 1994. Zu den medialen Vorläufern gehören: Tücher (Turiner Leichentuch der Negade-II-Zeit, ebenfalls aus Gebelein) und wohl auch Teppiche. Zudem kommt die Wandmalerei hinzu, die wir aus Hierakonpolis schon für die Negade-II-Zeit kennen und zwar aus dem Grab HK 100.

647 Hier ist als einem besonders frühen Beispiel auf die Fragmente aus Hierakonpolis hinzuweisen, N. HARRINGTON, Human Representation, 2004. Hinzu kommt, dass die Götterbilder im Niltal doch eine längere Tradition hatten, als dies mitunter in der Forschung angenommen wurde, L. MORENZ, Fuchsige Kraniche, i. Dr.

Dabei können wir die folgenden vier Dichotomien aufmachen:

KÖRPER/PERSON	OBJEKT/ORT
STEIGERUNG DES BIOLOGISCHEN KÖRPERS	ABBILDUNG UND VERDAUERUNG DES ABWESENDEN IM ZEICHEN
MOBIL	STABIL
AGONAL-KOMPETITIV (rivalisierende Königtümer im Niltal)	INSTITUTIONALISIERT (Konzept des einen Doppel-Königtums über den Territorialstaat vom Delta bis Elephantine)

Semiophore dienen der Ein-Körperung von einem bestimmten Sinn in ein bestimmtes Medium. Dies ist paradigmatisch an den Prunk-Keulen zu erkennen, die als portable Objekte allerdings für bestimmte Zeit (oder sogar dauerhaft) fest auf- und ausgestellt werden können. Der Zeitraum zwischen dem späten 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. bildete eine Übergangsphase von der kulturellen Einschreibung in und an den Körper hin zu einer stärkeren Verdinglichung der Zeichen:

- Biologischer Körper (natürliche Gegebenheit)
- Kultureller Körper (Extension und Formung des biologischen Körpers durch Praktiken und Objekte wie Tätowierung, Körperbemalung, Tragen von Schmuck, Kleidung, Waffen etc., also: buchstäbliche In-Karnation)
- Verdinglichung der Zeichen als Ex-Karnation (Stelen, Tempelreliefs etc.)

Die Bilder gewannen durch die Elaborierung der Medien und die Ausprägung des ikonographischen Codes stark an Autonomie, wobei dieses Regelsystem dann seinerseits wieder eine gewisse Dekontextualisierung zuließ[648]. Der Übergang vom 4. zum 3. Jt. v. Chr. kann in einer bildwissenschaftlichen Perspektive als eine Fortsetzung und Steigerung der Bilder-Welten und damit als Beginn einer besonderen ÄRA DES BILDES[649] verstanden werden, die dann erst in der Ära der italienischen Renaissance partiell von einer ÄRA DER KUNST abgelöst wurde und trotz dieser Akzentverschiebung noch bis heute fortdauert. In aller Vereinfachung können wir

[648] Diese Entwicklung gilt vergleichbar auch für Mesopotamien: G. SELZ, Offene und geschlossene Texte, 2007.

[649] Bilder-Welten gab es natürlich auch schon im Neolithikum (L. MORENZ, K. SCHMIDT, Große Reliefpfeiler, 2009) und im Paläolithikum (etwa die Höhlenmalerei), aber im 4./frühen 3. Jt. v. Chr. begann medial doch etwas Neuartiges.

die beiden folgenden Tendenzen benennen. Während Bilder in der Ära der KUNST tendenziell als fiktional konzipiert sein können und jedenfalls eine freiere künstlerische Dimension aufweisen, können sie in der Ära des BILDES eher als Faktionalität suggerierend (wenn auch selbst keineswegs tatsächlich als faktional) verstanden werden.

Im 4. und 3. Jt. v. Chr. wurden auch zum ersten Mal eindeutig durch eine spezifische Ikonographie und/oder Inschrift bestimmbare, sozusagen typisch ägyptische, Göttergestalten wie Ptah[650] geprägt (Fig. 119).



Fig. 119: Steingefäß aus Tarchan, Bild und Inschrift mit dem Gott Ptah.

Auf dieser Schale aus Tarchan, die in die I. Dynastie datiert wird, ist die typische Gestalt des Gottes Ptah im Schrein abgebildet und zugleich mit der identifikatorischen hieroglyphischen Beischrift *Ptḥ* in Form der drei Einkonsonantenzeichen *p* + *t* + *ḥ* versehen. Dies ist der älteste Beleg für den Namen und die ausgebildete Ikonographie dieses memphitischen Gottes.

Die Entwicklungen in Kunst und Religion gingen Hand in Hand und beeinflussten einander wechselseitig. In einem gewissen Sinn ist also nicht nur die Religion *Mutter der Kunst* gewesen[651], sondern umgekehrt leisteten auch mediale Entwicklungen wesentliche Geburtshelferdienste zu dem bildanthropologisch und religionsgeschichtlich kaum zu überschätzenden Phänomen der verdichteten Gestaltgebung von Gottesvorstellungen[652].

II.2.3 Zusammenfassung und Ausblick

Thematisch und funktional verkörpern die Semiophore Elite-Kunst im Rahmen einer maskulin geprägten bzw. dominierten Welt-Sicht im proto- und frühdynastischen Niltal[653]. Für die soziale Wirksamkeit sorgte eine Sichtbarkeit der Semiophore in und bei Festen. Die Wahrnehmungsmuster stifteten sozialen Kitt, generierten eine „ägyptische“ Identität und *vice versa*. Wenn auch keineswegs alle Mitglieder der damaligen ägypti-

---

[650] M. SANDMAN-HOLMBERG, The God Ptah, 1946.

[651] Zu diesem Sinnhorizont genüge ein Hinweis auf K. SCHEFOLD, Die Bedeutung der griechischen Kunst für das Verständnis des Evangeliums, 1983.

[652] Mehr dazu Kap. II.a, Falldiskussion 7.

[653] Zur Problematik der Genderung der Kultur und deren Prägung von Zeichenwelten vgl. L. MORENZ, Fest-Schreibungen, 2008.

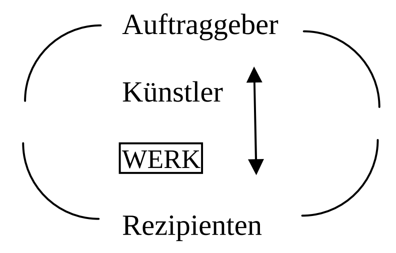
schen Gesellschaft direkt mit dieser Bilder-Welt in Kontakt kamen, können wir doch eine gewisse sozial erweiterte Teilhabe ansetzen. Dafür zeugen neben allgemeinen Überlegungen und Erwartungen:

- diverse Imitationen z. B. in einfacher gestalteten Grabbeigaben
- Anleihen bei dem ikonographischen Code etwa in der Keramikdekoration oder bei Siegelabrollungen.

In der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. können wir für das Niltal eine enorme Freisetzung von Bedeutungs-Energie und deren Zirkulation in der Elitekultur beobachten, die u. a. zu Bildern gestaltet wurden. Dabei können wir drei Hauptmotive in der Prägung und Gestaltung des BILDES feststellen:

- Anarbeiten gegen die Vergänglichkeit (*Tod als Generator von Kultur*[654])
- Bezug auf die Götterwelt
- Inszenierung von Herrschaft.

Die Bilder-Welt wurzelte in einer Art GREENBLATTschem Energie-Kreislauf der Bedeutungszuschreibung[655]:



Dabei können wir mit verschiedenen Rezeptionsebenen in der ägyptischen Gesellschaft rechnen. Die Wirkung der Bilder-Welt auf die Gesellschaft entfaltete sich im Wechselspiel von sowohl Partizipation als auch von Exklusivität der Bild- und Sinnwelt der Elite-Kultur.

Die Formierung der „ägyptischen“ Kunst erfolgte bereits in protoägyptischer Zeit, also der Zeit der *Stadtstaaten* wie Hierakonpolis oder Abydos im ausgehenden 4. Jt. v. Chr. Bemerkenswert ist eine hohe kulturelle Homogenität im Niltal bereits deutlich vor der politischen Vereinigung zu dem ersten uns bekannten Territorialstaat der Weltgeschichte[656]. Neben verschiedenen Alltagsgegenständen betraf dies sowohl die Bildkunst als auch die Schrift. Eindrucksvolle Beispiele dafür bieten die archaischen Waren-

[654] G. STEINER, In Blaubarts Burg, 1972; etwas mehr zu dieser Thematik hier im Vorwort.
[655] S. GREENBLATT, Verhandlungen, 1993.
[656] L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.

Etiketten aus Abydos, auf denen Ortsnamen aus verschiedenen Gebieten des Niltals (so Elephantine, Buto oder Bubastis) stehen[657]. Somit sind die Semiophore charakteristische Erzeugnisse und Repräsentanten der proto-ägyptischen Elite-Kultur des ausgehenden 4. Jts. v. Chr.

In diesem sozialen Rahmen erfolgte die Generierung einer neuen und spezifischen „hohen" Kunst als eine über ältere Bilder hinausreichende, sozio-kulturelle, mentale und medientechnologische Entwicklung. Jedenfalls im bekannten archäologischen Material dominieren drei Diskurse völlig:

– Diskurs der Macht
– Diskurs des Todes
– Diskurs über die Götterwelt.

Die Zeitspanne zwischen dem späten 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. erweist sich im historischen Fernblick als die Formierungsphase der distinkt ägyptischen hohen Kultur mit der Generierung von Grundmustern, welche die ägyptische Bilder-Welt(en) dann für Jahrhunderte, ja Jahrtausende, prägten. Dabei eröffnet eine Betrachtung der ägyptischen *Kunst* unter dem postdisziplinären Blickwinkel einer Bildwissenschaft neue Horizonte, die mit der traditionellen Form- und Stilanalyse kompatibel sind und die zugleich eine interdisziplinäre Anschlussfähigkeit schaffen (können).

[657] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004.

III. Ägyptologisch-bildanthropologische Fallstudien: Prunk-Objekte des 4. und frühen 3. Jts. v. Chr.

III.1 Weitere Blicke auf die Nar-me(he)r-Palette

Für den Lauf der ägyptischen Geschichte mit dem Übergang von proto-ägyptischen Kleinkönigtümern hin zum pharaonischen Zentralstaat kann insbesondere die Zeit des Königs Nar-me(he)r als ein Scharnier zwischen *Alt* und *Neu* verstanden werden. Ähnlich kann diese Herrschaftszeit nicht nur im politischen Bereich, sondern z. B. auch für die Entwicklung der Bild(er)welt als Endpunkt und zugleich als Anfangspunkt angesetzt werden.

Von Nar-me(he)r stammt denn auch das (m. E. zu Recht) berühmteste Monument des 4./ frühen 3. Jts. v. Chr., seine Prunk-Schminkpalette. Trotz vieler Anläufe in der Forschungsliteratur[658] ist sie noch immer nicht erschöpfend interpretiert. Dies ist allerdings kein ägyptologisches Defizit, sondern diese Unausgeschöpftheit trifft ja selbst auf so vieldiskutierte Werke der europäischen Kunst wie LEONARDOs *Mona Lisa* oder BOTTICELLIS *Primavera* zu.

Auf der Prunk-Palette wird das Thema Gründung des ägyptischen Doppelkönigtums in vier Aufzügen entfaltet:

- Großbild: Erschlagen des (nördlichen) Feindes. Mehr oder weniger historisierbarer Sieg des Königs Nar-me(he)r von Abydos/Hierakonpolis über seine Rivalen aus dem Norden[659].
- Triumphzug als neu installierter Herrscher nunmehr auch „Unterägyptens“. König Nar-me(he)r + Gefolge besichtigen das Schlachtfeld mit den liegenden 2 x 5 Toten. Zu den auffälligen ikonographischen Änderungen des Herrschers gehört seine im Vergleich zum Großbild ganz andere Kleidung einschließlich der gewechselten Krone.
- Ebenen-Wechsel auf der Reibenapf-Szene: Emblematisch-mythologische Überhöhung der *Vereinigung der beiden Länder* (*zm3-t3.wj*).
- Unterer Rand: Bildmetaphorik König Nar-me(he)r als *starker Stier* trampelt äußere Feinde nieder.

Angesichts dieser Thematik stellt sich die Frage nach Faktionalität versus Fiktionalität der Darstellung[660]. Wie immer der Antwortversuch auch ausfällt, stand hier jedenfalls ein elaborierter ikonographischer Code in Ver-

658 Mit weiterführender Literatur: R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 96–101.
659 Diskussion in L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.
660 L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.

bindung mit der Frühschrift im Horizont eines bestimmten mytho-historischen Erzähl-Anspruches.

Die königlichen Monumente der proto- und frühdynastischen Zeit folgen einem elaborierten ikonographischen Code, dessen Elemente teilweise über Jahrhunderte in die historische Tiefe der Zeit zurückverfolgt werden können[661]. Dabei lässt sich die Herrschaftszeit von SKORPION (II.) und Nar-me(he)r als eine Scharnierszeit in der ägyptischen Geschichte verstehen. Dies gilt für die politische Geschichte[662] mit der Herausbildung des Territorialstaates im Niltal und, in enger Verbindung damit stehend, auch für den im Kampf um Deutungshoheit entwickelten ikonographischen Code der hohen Kultur[663].

In der Umsetzung auf den Monumenten konnten diese damals teilweise neu geprägten Darstellungskonventionen zu ausgesprochen verdichteten Sequenzen führen, die mitunter erst durch Parallelen in ihren spezifischen Bedeutungen genauer entschlüsselt werden können. Dies gilt auch für die Siegesparade in einem Register auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r (Fig. 120).

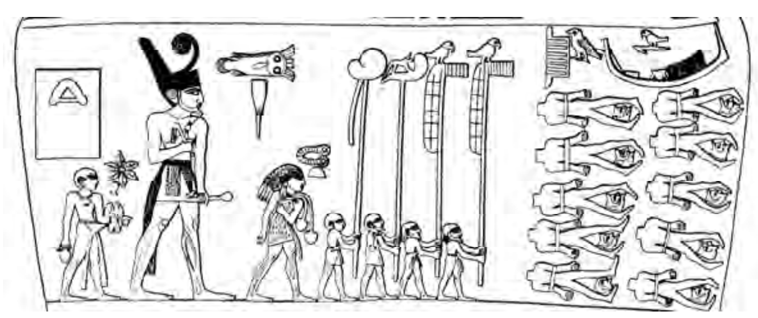


Fig. 120: Siegesparade, Napfseite von der Prunk-Palette des Nar-me(he)r.

Tatsächlich machen einige erst kürzlich publizierte Fragmente von Siegelabrollungen aus der Zeit des Königs De(we)n[664] deutlich, dass hier

a) die Unterworfenen-Szenerie und
b) das Motiv der königlichen Nilpferdjagd

in einer komplexen Mischung aus Bild und Schrift ineinandergeschoben – und man könnte geradezu sagen, miteinander überblendet – wurden (Fig. 121a und b).

---

661 Zur Bildformel *Erschlagen der Feinde* oben Kap. I. Den Fall des Falken diskutiert aufgrund von Funden von Falkenfiguren der Negade-II-Zeit aus Hierakonpolis S. HENDRICKX, The Earliest Example, 2005; sowie S. HENDRICKX, R. FRIEDMAN, M. EYCKERMANN, Early Falcons, 2011; vgl. auch die Falldiskussion oben Kap. II.1.

662 T. WILKINSON, What a King, 2000.

663 L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.

664 V. MÜLLER, Nilpferdjagd, 2008.




Fig. 121a und b: Registerstreifen der Napfseite der Nar-me(he)r-Palette aus Hierakonpolis, Ausschnitt der Siegesparade mit Unterworfenen- und Bootsszenerie; Siegelabrollung des De(we)n aus Abydos.

Dabei weisen drei Motive der Unterworfenen-Szenerie auf der Nar-me(he)r-Palette aus Hierakonpolis zu den Siegelabrollungen des De(we)n/Chasty aus Abydos engste Parallelen auf[665]. Diese Ähnlichkeit verhilft uns zu einem wechselseitigen tieferen Verständnis der Ikonographie samt den dahinter liegenden Denk- und Vorstellungsweisen.

III.1.1 Gefesselte und getötete Feinde

Die Prunk-Palette und die Siegelabrollung zeigen jeweils gefesselte und getötete Feinde mit ihrem abgeschlagenen Kopf zwischen ihren Füßen (Fig. 122).

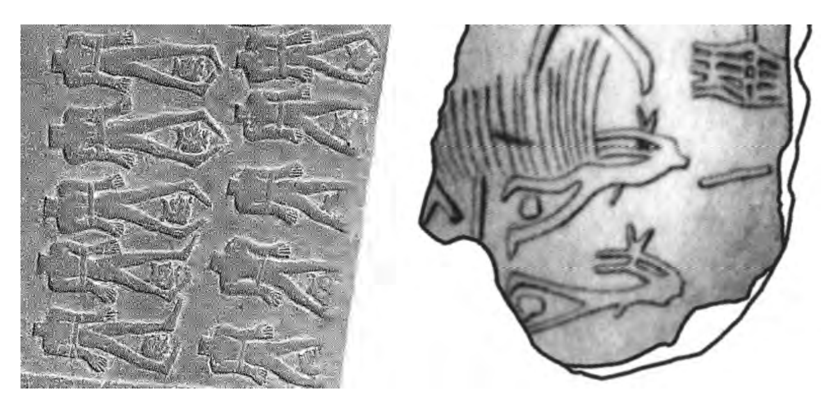


Fig. 122: Detailvergleich Prunk-Palette und Siegelabrollung.

Auf diese wichtige Motivbeziehung in der Unterworfenen-Ikonographie machte bereits V. MÜLLER aufmerksam[666]. Zudem ist darauf hinzuweisen,

[665] V. MÜLLER, Nilpferdjagd, 2008.
[666] V. MÜLLER, Nilpferdjagd, 2008, 490f.

dass dieses Motiv des gefesselten Unterworfenen mit abgeschnittenem Kopf dann nach einer langen Beleglücke wieder in Jenseitsführern des Neuen Reiches bezeugt ist (Fig. 123)[667].

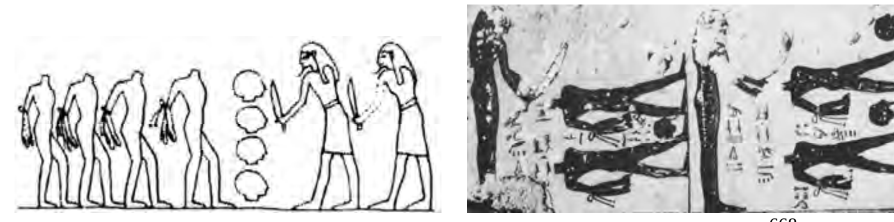


Fig. 123a und b: Zweiter und Sechster Abschnitt des *Höhlenbuches*[668].

Tatsächlich wurde in diesen königlichen Jenseitstexten offenbar ein Motiv aus der frühdynastischen königlichen Ikonographie aufgegriffen, während mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann, dass die Siegelabrollungen aus Abydos oder die ja bereits im Alten Reich im Tempelbereich von Hierakonpolis vergrabene Prunk-Palette des Nar-me(he)r[669] als direkte Vorbilder dafür dienten. Demnach können wir einen zumindest etwas breiteren Traditionsstrom dieser Motivik erschließen. Zugleich bleibt es wahrscheinlich, in diesem Fall keine durchgängige ikonographische Kontinuität anzusetzen. Vielmehr kann aufgrund verschiedener Indizien[670] damit gerechnet werden, dass im Neuen Reich bestimmte Vor-Bilder aus der proto- und frühdynastischen Zeit Ägyptens nach Jahrhunderten ganz bewusst wieder aufgegriffen wurden. Dabei münzte man im 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. auf das Historische zielenden Darstellungen im Neuen Reich auf das Jenseits um, und wir können diese Tendenz durchaus als ein Renaissance-Phänomen verstehen.

Bei einem Vergleich zwischen den Szenen bei Nar-me(he)r und De(we)n fällt ein Unterschied im Fesselungsmotiv auf, wobei sich die Darstellungsweise bei De(we)n relativ ähnlich in den Darstellungen des Neuen Reiches wiederfindet. Eine Gemeinsamkeit der beiden frühen Darstellungen gegenüber denen aus dem Neuen Reich besteht darin, dass dort jeweils der Kopf zwischen die Füße gelegt wurde, während diese bildmagisch entmachtende und depotenzierende Positionierung[671] im Neuen Reich zugunsten der „realistischeren" Darstellung mit dem Kopf vor den Füßen ersetzt wurde.

---

667 S. VINCI, I dieci 'tagliati', 2004.

668 E. HORNUNG, Altägyptische Höllenvorstellungen, 1968, Taf. III b.

669 D. WENGROW, The Archaeology of Early Egypt, 2006, 182–184.

670 Hier genüge ein Hinweis auf eine proto- bzw. frühdynastische Prunk-Palette, die im Neuen Reich mit einer Inschrift von Amen-hotep III. und Teje versehen wurde, M. HARTWIG, Between Predynastic Palettes, 2008.

671 Die Problematik dieses Umgangs mit Feinden in der ägyptischen Ideologie und Praxis diskutiert L. MORENZ, Wortwitz, 2008.

Das Enthaupten (*ḥsḳ*) war eine in der proto- und frühdynastischen Zeit wahrscheinlich im Niltal real praktizierte Tötungsart[672], die in enger Verbindung mit der Konzeption der Göttin Mafdet (als einer Personifikation der königlichen Strafgewalt nach innen) stand. Diese Praxis scheint dann aber im Niltal in der ersten Hälfte des 3. Jts. v. Chr. aufgegeben worden zu sein. Allerdings lebte sie im Neuen Reich unter dem Vorstellungskomplex von Höllenstrafen[673] wieder auf[674]. Diese Tendenz kann jedoch mindestens bis in das Alte und Mittlere Reich zurückverfolgt werden. So heißt es etwa in Spruch 677 der Sargtexte:

> „den Kopf zu retten und nicht den Tod zu leiden“[675].

In Verbindung mit der Darstellung des Königs mit der *roten Krone* (sowohl bei Nar-me(he)r als auch De(we)n) kann für die beiden besprochenen Szenen an das Ritual namens *ḫꜣj bjtj* – „Erscheinen des *bjtj*-Königs“ – gedacht werden, das mehrfach in den königlichen Annalen des Palermo-Steines genannt ist.

III.1.2 Der doppelte Horus

„Horus“ war nicht nur einer der *großen Götter* Ägyptens, sondern diese Bezeichnung fungierte auch als ein wichtiger Königstitel. Herrscher im Niltal führten den Horustitel über 3000 Jahre, und in der frühdynastischen Zeit war gerade der Horusname die zentrale Herrscherbezeichnung[676]. Weiterhin können wir etwa an das sogenannte *Horusgefolge* (*šms.w Ḥr*)[677] denken. Wir wollen hier die Genese des Konzeptes und dessen bild-poetisches Potential in den Blick nehmen.

Die Brückenstellung von König Nar-me(he)r zwischen der proto- und der frühdynastischen Zeit zeigt sich gerade mit Blick auf die Königsideologie und dabei speziell beim Horus-Konzept. Damit kommen wir in das Zentrum der Problematik des sogenannten Gott-Königtums. Eine Herausforderung für die Forschungen zum Herrschaftskonzept und zu den Wechselwirkungen von Ereignisgeschichte, Ideologie und Inszenierungen bietet die Mensch-Gott-Problematik. Ein besonderer Fall dessen betrifft die Frage des Verhältnisses von (solarem) Falkengott und König auf der Nar-me(he)r-Palette. So können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit bei dem Monogramm

---

[672] X. DROUX, Une représentation, 2007.
[673] N. S. PICARDO, Semantic Homicide, 2007, 223–227.
[674] R. MÜLLER-WOLLERMANN, Vergehen und Strafen, 2004, 195–200, bes. 197.
[675] CT VI, 340; weitere Belege bei N. S. PICARDO, Semantic Homicide, 2007, 223f.
[676] J. V. BECKERATH, Handbuch, 1999.
[677] W. HELCK, Untersuchungen zur Thinitenzeit, 1987.



auf der Seite mit der Erschlagungsszene in dem Falken den Gott Horus erkennen, der das Volk und das Gebiet von *Papyrus-Land* unterwirft[678]. Diese Darstellung lässt sich folgendermaßen schematisieren:

FALKE (= Gott Horus)
↓
PAPYRUS-LAND(= unterworfenes Gebiet).

Zugleich oszillieren in diesem stark aufgeladenen Kompositzeichen aber die Grenzen von Horus als dem Falkengott von Hierakonpolis zu dem Horus-König Nar-me(he)r. Dazu kommt, dass das komplexe Symbologramm des FALKEN-Horus und das Bild des Horus-Königs Nar-me(he)r in enger Nachbarschaft zueinander und in Interaktion miteinander dargestellt sind (Fig. 124).

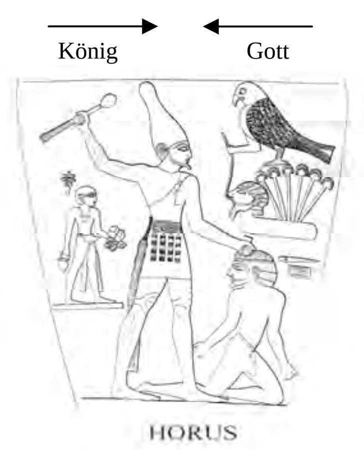


Fig. 124: Zentralbild von der Prunk-Palette des Nar-me(he)r;
der Falken-Gott und der König sind jeweils „Horus".

In dieser Szenerie ist also geradezu ein *zweifacher Horus* erkennbar: der Horus-König in menschlicher Gestalt und der Horus-Gott in Falkengestalt, aber mit einem Menschenarm. Eben diese Doppelwertigkeit von „Horus" darf m. E. als ein besonders stark sakral aufgeladenes Produkt der spezifischen hierakonpolitanischen Königsideologie des 4./3. Jts. v. Chr. – und dabei sogar als ihr folgenreichster Beitrag zum *Pharao-fashioning* – verstanden

[678] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 183.

werden. Tatsächlich war es vermutlich unter und für Nar-me(he)r, dass dieses spezifisch doppelwertige Horus-Konzept für den Herrscher entwickelt wurde. Die ältesten sicheren Belege für die Bezeichnung des Königs als „Horus" stammen eben von Nar-me(he)r, während der Titel seines Vorgängers SKORPION mit der Hieroglyphe ROSETTE geschrieben wurde[679]. Diese Königsbezeichnung mit dem Zeichen ROSETTE finden wir an untergeordneter Stelle noch auf der Nar-me(he)r-Palette bei dem Sandalenträger: . Eben diese Konstellation spricht dafür, dass die spezifische Konzeption des *doppelten Horus* sogar tatsächlich für Nar-me(he)r entwickelt worden sein könnte.

Damit war ein eindrucksvolles Konzept für die Darstellung der doppelten Natur des Herrschers als Gott und zugleich als Mensch gefunden worden. Wir können in Anlehnung an die Jesus-Vorstellungen des Neuen Testaments von einer Zwei-Naturen-Lehre des ägyptischen Königs sprechen[680] und weiterhin wenigstens *en passant* auf Vorstellungen wie die europäisch mittelalterliche und neuzeitliche von den *zwei Körpern des Königs*[681] hinweisen.

Ganz im Sinne des hier diskutierten Falken-Gottes zeigen die Prunk-Keule und der Zylinder von Nar-me(he)r sowohl einen Himmels-Geier als auch einen Sonnen-Falken (Fig. 125).



Fig. 125: Ausschnitt von dem Elfenbeinzylinder von Nar-me(he)r mit Geier und Falke über dem bildhaften Königs-Zeichen schwebend.

Eine Deutung des Falken nur als Himmelsfalke wäre in diesen Fällen schon deshalb eigenartig, weil der Himmel hier ja bereits durch den Geier – also eine traditionelle ägyptische Himmels-Therimorphisierung – verkörpert ist. Auch von daher steht die spezifischere Rolle des Falken als einer Bildgestalt des Sonnengottes im frühägyptischen theologischen Denken zu erwarten, und wir finden auf der Nar-me(he)r-Palette in der Königskleidung ein weiteres Indiz für diese Annahme: den Falken mit Sonnenscheibe über dem Flügel (unten Fig. 129).

---

[679] Diskussion in L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 79–85.
[680] S. MORENZ, Rez. H. GOEDICKE, Die Stellung des Königs, 1961.
[681] E. KANTOROWIZ, The Kings Two Bodies, 1957.

Diese Motivkombination *solarer Falke + Horus-König* fand eine Fortsetzung auf dem Prunk-Kamm von König SCHLANGE aus der späteren I. Dynastie (Fig. 126)[682].

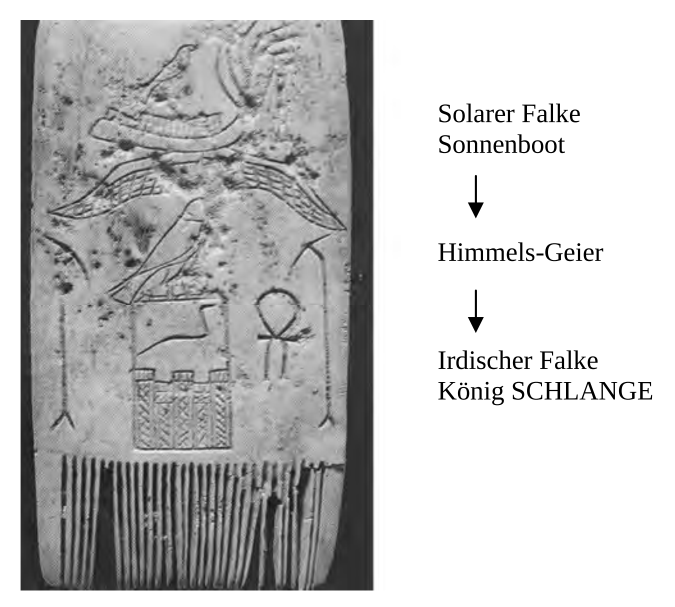


Fig. 126: Prunk-Kamm des Königs SCHLANGE.

Die hier gezeigte Vorstellung vom Sonnenboot auf den Himmels-Flügeln[683] war in der ägyptischen Religion ausgesprochen verbreitet, und sie reichte wohl sogar bis in die Negade-Zeit zurück.

Für die frühe frühdynastische Zeit Ägyptens können wir also eine hohe Bedeutung des solaren Falken konstatieren, und diese war seinerzeit eng mit der Residenz Hierakonpolis verbunden. In der II. Dynastie erfolgte dann bereits ein Rückgang der solaren Natur des Falken zu Gunsten des anthropomorphen Sonnengottes Re[684]. Wenn die solare Natur des Horus-Falken auch im Lauf der Zeit zurückgegangen war, blieb sie aber doch noch in Elementen wie dem Gold-Horus-Titel der Könige[685] zumindest untergründig präsent.

Eine besondere Beziehung zwischen dem Horus-Falken und dem „Horus im Palast“ (= König) zeigt die wohl aus der II. oder III. Dynastie stammende Stele des Königs Qa-hedjet (Fig. 127)[686].

---

682 R. ENGELBACH, An Alleged Winged Sun Disc, 1930.
683 Diese Bildmetaphorik wird unten noch etwas ausführlicher diskutiert, Kap. III.2.
684 J. KAHL, Ra is my Lord, 2007.
685 J. V. BECKERATH, Handbuch, 1999, 17–21.
686 C. ZIEGLER, Catalogue, 1990 p. 56; J. KAHL, N. KLOTH, U. ZIMMERMANN, Die Inschriften der III. Dynastie, 1995, 164f.

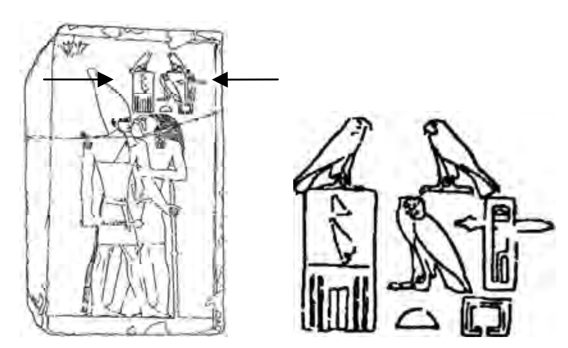


Fig. 127: Stele des Königs Qa-hedjet, daneben: Inschriftenblock „*Horus(-König) Qa-hedjet – Horus im großen Haus* (= Tempel von Heliopolis?)“.

Bildlich und inschriftlich sind hier der Horus-König und der ihn umarmende Horus-Gott in eine enge Beziehung zueinander gestellt. Tatsächlich ist dieses Bild der früheste bekannte Beleg für eine Gott-König-Umarmung, und die ganze Darstellung verweist auf die theo-politische Denkfigur von einer gewissen Gott-König-Verschmelzung hin.

Die besprochene Bild-Schöpfung von der Prunk-Palette des Nar-me(he)r spiegelt also drei in enger Wechselwirkung miteinander verbundene Aspekte wider:

a) Historische Situation der sogenannten Reichseinigung (*zmꜣ-tꜣ.wj*)[687]
b) Starke Arbeit an der Königsideologie im späten 4. und frühen 3. Jt. v. Chr.
c) Umsetzung dieser Vorstellungen u. a. in Wort und Bild.

Diese Herausforderungen der Königs-Inszenierung hatten einen starken Einfluss auf die Entwicklung der Bilder-Welten. Dabei war auch das Bild-Schrift-Verhältnis betroffen, wobei hier besonders auf die Entwicklung des diskutierten komplexen Kompositzeichens *HORUS unterwirft PAPYRUS-Land* hinzuweisen ist[688].

III.1.3 Der Gott „Horus, der Harpunierer“

Gegenüber dem Kompositzeichen *HORUS unterwirft PAPYRUS-Land* verweist die Zeichenkombination Falke + Harpune in dem Bildstreifen mit der Siegesparade auf der Prunk-Palette sehr viel deutlicher auf den Horus-König. Dies zeigt im Vergleich die semantische Parallele auf der Siegelabrollung aus der Zeit des Königs De(we)n (Fig. 128).

---

687 L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.
688 Zu der Hierakonpolis-Stufe der Schrift: L. MORENZ, Die Systematisierung, 2011.

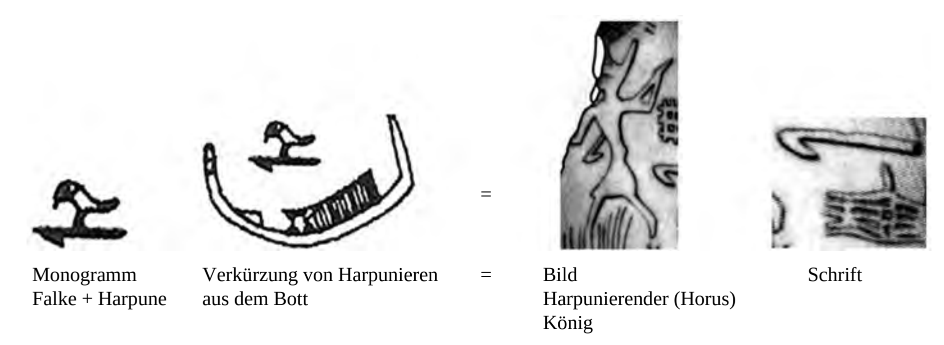


Fig. 128: *Horus-Harpunierer* auf der Nar-me(he)r-Palette und der Siegelabrollung des De(we)n.

Auf dem Siegel des De(we)n ist der König mit der *roten Krone* in der Rolle als Harpunierer gezeigt, während die Beischrift ihn ebenfalls als „Harpunierer" ausweist. Demgegenüber ist das Bild des harpunierenden Königs samt der Beischrift auf der Nar-me(he)r-Palette zu der Komposit-Hieroglyphe *Falke* + *Harpune* verdichtet[689], während das Boot seinerseits auf die königliche Nilpferdjagd verweist[690]. Erst die bildliche Parallele auf dem Siegel klärt uns ferne Betrachter also genauer über die Bedeutung des Bootes auf der Nar-me(he)r-Palette auf, denn dort ist die Szene stärker abgekürzt dargestellt[691].

Weiterhin kann überlegt werden, ob auf der Prunk-Palette eine besondere Parallele zwischen der Inszenierung von Nar-me(he)r als „Horus-Harpunierer" und dem Ornat des Herrschers mit dem Element Falke + Sonnenscheibe am unteren Ende des Perlengehänges (*ḏbꜣ*)[692] in Szene gesetzt wurde (Fig. 129) und ob damit der König gerade in diesem Register in besonderer Weise als eine irdische Verkörperung des solaren Himmelsfalken (Gott Horus) dargestellt ist.

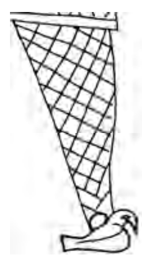


Fig. 129: Königliches Perlengehänge von der Prunk-Palette des Nar-me(he)r mit Monogramm Falke + Sonnenscheibe.

[689] Ein Falke, der eine Harpune hält, ist auch von zwei Etiketten des Königs Djer belegt, W. HELCK, Untersuchungen zur Thinitenzeit, 1987, 152 und s.u.

[690] A. BEHRMANN, Das Nilpferd, Teil I: 1989, Teil II: 1996.

[691] Tatsächlich ist ohne Kenntnis dieser Parallele in der bisherigen Forschung stattdessen bei der Darstellung auf der Palette an eine Schiffsreise des Herrschers gedacht worden.

[692] A. GRIMM, Das Königsornat, 1990, 34.

Diese besondere Bekleidung verweist jedenfalls dezidiert auf die göttliche (und zwar auf die solare) Natur des Königs[693].

Von der Bezeichnung des Perlenschurzes als *ḏbꜣ* ausgehend, kann das hinter dem Herrscher stehende Kompositzeichen vielleicht nicht einfach nur als *ḏbꜣ.t* – „Umkleideraum, Sakristei“[694] – gelesen werden, sondern darüber hinaus mit dem Perlengehänge (*ḏbꜣ*), das der Herrscher eben in dieser Szene trägt, in eine direktere inhaltliche Beziehung gesetzt werden[695]. Gerade diese Prunk-Palette weist ja mehrere solcher intrapiktorialen Beziehungen auf.

Motivgeschichtlich ist dabei bemerkenswert, dass dieses Monogramm *Vogel und Sonnenscheibe* am königlichen Perlengehänge zwar über lange Zeit in der ägyptischen Geschichte verfolgt werden kann, zugleich aber nur bei Nar-me(he)r ein Falke steht. In den Darstellungen aus späterer Zeit war aus dem Motiv des Falken nämlich eine Schwalbendarstellung geworden[696], womit sich eine Verschiebung im Assoziationsfeld ergibt. Dem Kompositzeichen aus Sonnenscheibe und Falke bei Nar-me(he)r liegt vermutlich die spezifische Vorstellung von dem solaren Falken[697] zu Grunde. Die Reinterpretation und Sinnverschiebung erfolgte nach der Beleglage entweder bereits in der frühdynastischen Zeit oder spätestens im Alten Reich. Diese Differenz deutet jedenfalls auf einen gewissen Bruch in der Denk- und Vorstellungswelt im frühen 3. Jt. v. Chr. hin, und gerade diese Verschiebung in der Vorstellungswelt ist für verschiedene kulturhistorische Fragen von einem hohen Interesse.

Wenn also in den beiden hier im Zentrum stehenden Quellen die Motive Nilpferdjagd und Triumphzug/Schlachtfeldbesichtigung miteinander kombiniert wurden, können wir daraus folgern, dass die königliche Nilpferdjagd im ausgehenden 4. und frühen 3. Jt. v. Chr. als eine mythologische Deutung der Vernichtung von Feinden und als die Inszenierung eines Herrschaftsanspruchs konzipiert wurde. *Tertium comparationis* zwischen der erfolgreichen Nilpferdjagd und der Besichtigung erschlagener Feinde ist die bild-schriftliche Inszenierung des herrscherlichen Triumphes über das „Chaos“. Der gottartige Status als *Horus-Harpunierer* verweist auf den siegreichen Herrscher mit einem universal gedachten Herrschaftsanspruch.

---

[693] Vermutlich eben so ein Perlengehänge ist auf dem Fragment einer archaischen Prunkpalette dargestellt, B. V. BOTHMER, Egyptian Art, 2004, 209–216.

[694] S. SCHOTT, Hieroglyphen, 1950, 101f.

[695] Beide Wörter gehen auf die Wurzel *ḏbꜣ* – „bekleiden, schmücken, einhüllen” – zurück.

[696] Diskussion der Motiventwicklung bei A. GRIMM, Das Königsornat, 1990.

[697] Der solare Falke ist in Verbindung mit dem Himmelsgeier auch auf dem Elfenbeinzylinder des Nar-me(he)r belegt, oben Fig. 18 und Ausschnitt in Fig. 125.

III.1.4 Die Lokalität Buto/großes Tor

Sowohl auf der Siegelabrollung als auch der Prunk-Palette ist eine Lokalität genannt, die hier noch genauer bestimmt werden soll (Fig. 130).

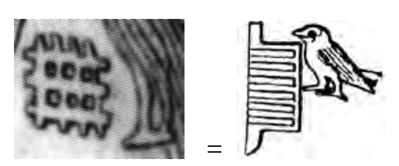


Fig. 130: *Buto* auf der Siegelabrollung des De(we)n und *großes Tor* bei Nar-me(he)r.

Bei der Siegelinschrift ist zunächst einmal fraglich, ob die Hieroglyphe □ allgemeiner als *p* = „Sitz“ oder spezifischer als *P* = (Toponym) „Buto“ verstanden werden soll[698]. Wegen der Beischrift *ꜥꜣ-wr – großes Tor* – auf der Nar-me(he)r-Palette kann aufgrund der weitgehenden Parallelität an eine Gegend bei Buto gedacht werden, da wir die Lokalität *ꜥꜣ-wr* tatsächlich auch aus anderen Quellen in Verbindung mit Buto kennen[699]. Noch weiter verdichtet wird diese Hypothese durch zwei Jahrestäfelchen aus der Zeit des Königs Djer (Fig. 131)[700], gemäß deren Inschriften das „Haus des Djer: „Horus der Harpunierer““ eng mit Buto verknüpft ist.

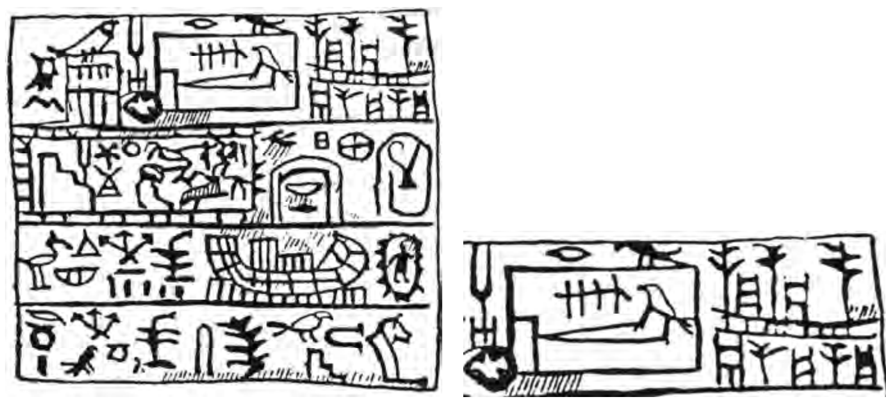


Fig. 131: Täfelchen des Königs Djer, Ausschnitt aus dem ersten Register.

[698] V. MÜLLER, Nilpferdjagd, 2008, 480f. und 489f.
[699] Vgl. schon S. SCHOTT, Hieroglyphen, 1950, 23.
[700] E. M. ENGEL, Das *ḥw.t pj-ḥr.w-msn.w*, 2008, 109–112, äußerte sich sehr skeptisch gegenüber der Identifizierung mit Buto (111f.), wogegen nicht zuletzt die im Folgenden besprochenen Täfelchen des Djer (Fig. 131) ins Feld geführt werden können.

Rechts von dem Königsnamen ist im oberen Register zu lesen:

ꜥḥꜥ m[701] *P*	Aufstellen in Buto
r3/ꜥ3-wr[702]	(genauer:) *großes Tor*
ḥw.t Ḏr Ḥr msn	das Haus des Djer – „Horus der Harpunierer“

Das Zeichen (= SAKRALLANDSCHAFT VON BUTO[703] mit den Elementen Kanal, Palmen und Sakralbauten) oszilliert hier zwischen Bild und Schrift. Im Kontext kann es zwar als Hieroglyphe verstanden werden, doch weist es eine hohe Ikonizität auf.

Das Jahrestäfelchen berichtet also davon, dass Djer in der königlichen Rolle als „Horus der Harpunierer“ eine Kapelle in der für die Inszenierung des Königtums in der frühdynastischen Zeit so wichtigen Sakrallandschaft von Buto[704] errichtete oder er sich jedenfalls dort aufhielt[705]. Charakteristisch für diese Jahrestäfelchen ist, dass in verschiedenen Varianten kleinere (und auch größere) Fehler bei der Umsetzung einer zweifellos vorauszusetzenden königlichen Vorlage gemacht wurden[706]. So kann auch bei dem hier abgebildeten Täfelchen die recht seltsam anmutende Darstellung des Falken mit der Harpune plausibel als ein Missverständnis aus einer Vorlage erklärt werden.

Interessant ist im Vergleich der Nar-me(he)r-Palette und der Täfelchen auch die Gerichtetheit der Zeichen, sofern der Horus-König und der Gott *Horus-Harpunierer* jeweils einander anblicken (Fig. 132)[707].

---

[701] Hier wird die Präposition *m* rebushaft dadurch ausgedrückt, dass das *ꜥḥꜥ*-Zeichen genau in die *p*-Hieroglyphe gesetzt ist. In dieser Zeit wurden Präpositionen in der Schrift üblicherweise noch nicht fixiert.

[702] Vgl. *ꜥ3-wr* auf der Nar-me(he)r-Palette und Palermostein III,7; vermutlich ist das Zeichen hier statt *r* sogar auch direkt *ꜥ3* zu lesen, wobei die Zeichenform mit der ungenauen Umsetzung einer Vorlage erklärt werden könnte.

[703] Die Buto-Ikonographie diskutiert L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 138–156. Interessant ist die Frage nach dem Zeichenstatus. Zwar scheint es sich bei der Landschaftsdarstellung mit Flusslauf, Palmen und Sakralbauten eher um ein bildhaftes Zeichen zu handeln, doch weist es trotzdem eine starke Lesbarkeit auf.

[704] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 138–156.

[705] Auf dem Täfelchen ist neben dem Toponym *P* (Z. 1) auch *Dp* (Z. 2) genannt. Dies ist zumindest einer der ältesten Belege für die Konzeption von Buto als einer Doppelstadt mit den Bereichen *P* und *Dp*.

[706] Eine genauere Untersuchung dieser Überlieferungsfrage darf als ein Desiderat der Forschung bezeichnet werden.

[707] Während in der frühdynastischen Zeit Könige in der Rolle des „Horus, der Harpunierer“ inszeniert wurden, bezeichnete sich der hohe Beamte Hesi-Re (u. a. ein „Zunftmeister der Königsschreiber“) in der frühen III. Dynastie als „Priester des Horus, der Harpunierer (in) Buto“ (E. M. ENGEL, Das *ḥw.t pj-ḥr.w-msn.w*, 2008, 110 mit Abb. 7). Mit diesem Titel wird deutlich auf eine mehr oder weniger eigenständige Gottheit rekurriert.

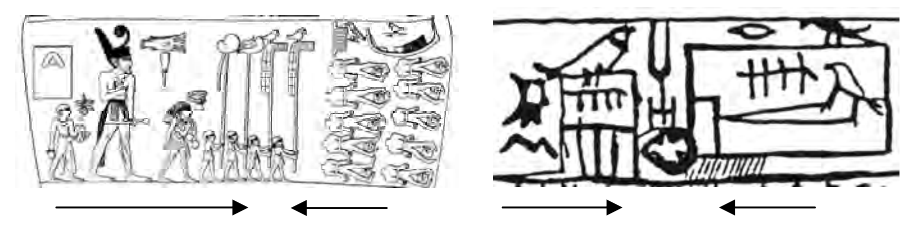


Fig. 132: Blickbezug von *Horus-König* und *Horus-Harpunierer.*

Die Gesamtszenerie des einen Registerstreifens auf der Nar-me(he)r-Palette zeigt eine Siegesparade mit zehn (Bedeutung des Dezimalsystems in Ägypten![708]) gefallenen Feinden. In diesem Rahmen wird Nar-me(he)r mythologisch als „Horus, der Harpunierer" inszeniert. Hier können wir an eine sakro-politische Ausdeutung eines – vielleicht – besonderen historischen Ereignisses und zugleich an dessen regionale Verortung in Buto denken. Andererseits lässt sich das Verhältnis von ereignisgeschichtlichen Fakten und sakro-politischen Fiktionen aufgrund der für diese Frage ausgesprochen dünnen Quellenlage nur sehr bedingt (und zudem nur bis auf Widerruf) eruieren[709].

Bietet die ikonographische Parallele bei De(we)n einen direkten Rückbezug auf Nar-me(he)r[710], oder verweist sie vielleicht sogar auf einen größeren Traditionsstrom? Nar-me(he)r war jedenfalls eine herausgehobene Erinnerungsfigur, an die im ägyptischen Geschichtsdiskurs gelegentlich angeknüpft wurde, so etwa für die Inszenierung des Königs Cha-sechem(ui)[711] am Ende der II. Dynastie[712].

III.1.5 Die vier Kuh-Köpfe auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r

Der obere Rand der Prunk-Palette des Nar-me(he)r zeigt auf beiden Seiten je zwei Kuh-Köpfe, insgesamt also vier. Schon von dieser Position her können wir an die erst aus späteren Quellen inschriftlich belegte Vorstellung der vier „Gesichter" (*ḥr*) der Himmelskuh[713] denken. Diese Motivik

---

708 Wie wir von der Prunk-Keule des Nar-me(he)r wissen, war zu dieser Zeit das Dezimalsystem mit Zahlzeichen bis zu einer Million ausgebildet, Diskussion in: L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 50–54.

709 Diskussion in L. MORENZ, Ereignis Reichseinigung, 2009.

710 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 194f.

711 L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 63.

712 Von daher können wir zumindest fragen, ob die bereits zeitgenössisch zu fassende theopolitische Konzeption von Nar-me(he)r als einem „Horus-Harpunierer" in dem in Manethos Geschichtswerk erzählten Motiv, dass Menes von einem Nilpferd getötet wird, fortgeschrieben und in anderem Horizont (sowie bei einem an Originalquellen wohl sehr armem Kenntnisstand) reinterpretiert wurde, P. VERNUS, Menès, 1991.

713 P. DERCHAIN, Hathor Quadrifrons, 1972. Die Wendung *Ḥw.t-Ḥr m ḥr.w fdw* – „Hathor mit den vier Gesichtern" – ist zwar erst seit der griechisch-römischen Zeit belegt

findet zudem eine intrapiktoriale Korrespondenz in dem Schurz des mit der *weißen Krone* dargestellten Königs in der großen Szene, sind doch dort ebenfalls vier Kuhköpfe abgebildet (Fig. 133). Wie der königliche Name am Palettenrand zwischen den Kuhköpfen steht demnach auch die Figur des Königs durch den Schurz direkt mit den vier Kuhköpfen in einer engen Beziehung zur Himmelskuh.

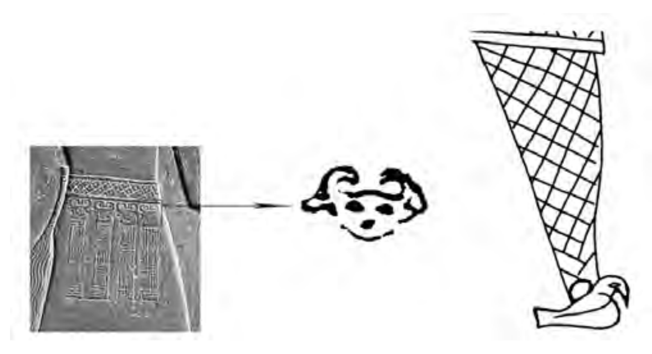


Fig. 133: Schurz des Nar-me(he)r mit vier Kuh-Köpfen (Foto HASSAN SELIM); anderer Schurzteil mit Falke + Sonnenscheibe (Umzeichnung A. GRIMM).

Bei den Kuhköpfen[714] des Schurzes ist besonders bemerkenswert, dass in der Hornbiegung anscheinend ein Stern dargestellt ist[715]. Eine solche ikonographische Bedeutungsaufladung wird mit der Schurzdarstellung auf der anderen Seite korrespondieren, wo am unteren Ende des Perlengehänges (*ḏbꜣ*) eine Kombination aus Falke und Sonnenscheibe dargestellt ist[716]. Diese symbolträchtige Kombination auf seiner Kleidung weist König Narme(he)r als die irdische Inkarnation des *solaren Himmels-Falken* aus. Damit stimmt zusammen, dass Nar-me(he)r mit dem anderen Schurz in eine Beziehung zu der Himmelskuh gesetzt wurde. Die königliche Tracht ist auf dieser Palette in einer geradezu außergewöhnlichen Weise symbolträchtig, denn mit ihr wurde Königsideologie in Szene gesetzt.

(LGG V, 84f.), die Vorstellung ist aber im Kern weit älter. Mit den „vier Gesichtern“ werden vier Formen der Hathor bezeichnet, u. a. die Göttin Bastet. In diesem Licht kann z. B. die Bezeichnung Hathor-Bastet gesehen werden, die bis in das Alte Reich zurückreicht (etwa auf dem Architrav des Ka-Hauses von Pepi I. in Bubastis; L. HABACHI, Tell Basta, 1957, 14–18, Fig. 2, Pl. 2). Ein Siegel des Schepses-kaf bezeichnet den König als „geliebt von Hathor-Bastet“ (P. KAPLONY, Die Rollsiegel II, 1981, Taf. 50, 4). Dass hier tatsächlich nur eine Gottheit benannt ist, zeigt sich in dem einen gemeinsamen Determinativ (als synkretistische Form bezeichnet von P. KAPLONY, Die Rollsiegel I, 1977, 249, § 78, Anm. 439).

[714] Hier ist nicht einfach ein Kuhkopf wiedergegeben, sondern ein stilisiertes Objekt wie es bei der Gerzeh-Palette oder dem Abydos-Siegel in das Gesicht eingezeichnet ist. Ausführlicher dazu: L. MORENZ, Himmel, 2011.

[715] Dieses Detail blieb m. W. bisher in der Forschung noch unbemerkt. Für die Bestätigung dieser Beobachtung vor dem Original danke ich AMR EL HAWARY.

[716] A. GRIMM, Das Königsornat, 1990, 34.

Diese beiden auffälligen ikonographischen Charakterisierungen der Schurze können wir mit einer aus späterer Zeit belegten textlichen Aussage aus den Pyramidentexten verbinden. In dem Abschnitt von Spruch 335 der Pyramidentexte – einem Text zum Himmelsaufstieg – heißt es:

šnḏw.t=f	sein Schendyt-Schurz:
ḥr=f m Ḥw.t-Ḥr	sein *Gesicht* als Hathor,
šw.t=f m šw.t bjk	seine *Feder* als Feder des Falken (Pyr. 546b)[717].

In diesem Spruchabschnitt der Pyramidentexte steckt vermutlich eine lange Tradition, die anscheinend bis in die Formierungsphase des ägyptischen Königtums im 4. Jt. v. Chr. zurückreicht, ohne dass allerdings die konkrete Textpassage selbst notwendig so alt sein müsste. Tatsächlich fragt sich auch, ob das erstmals seit der IV. Dynastie in bildlichen Darstellungen bei hohen Beamten belegte Bat-Gehänge[718] auf ein solches königliches Vorbild zurückgeführt werden kann. Diese komplexere Überlieferungsproblematik kann hier aber nicht weiter aufgeklärt werden.

Auf der Nar-me(he)r-Palette ist die (Himmels-)Kuh also auf drei Ebenen präsent:

– kuhköpfiger Umriss der Palette



– vier Kuhhörner am oberen Rand



– vier Kuhköpfe am Schurz des Königs.



717 Die genaue Übersetzung ist durchaus problematisch. Eine gewisse Doppeldeutigkeit steckt dabei in der Passage *šnḏ.wt=f ḥr=f m Ḥw.t-Ḥr*. Dies könnte auf traditionelle Weise „indem sein Königsschurz auf ihm ist als Hathor, seine Feder als Feder des Falken" (K. SETHE, Übersetzung und Kommentar III, o. J., 25) übersetzt werden, doch stört der Einschub von *ḥr=f* dann den Textfluss zumindest ein wenig.

718 E. STAEHELIN, Untersuchungen, 1966, 128f. mit Abb. 24; vgl. V. SELVE, Le symbol, 2000.

In dieser Gestaltung zeigt sich die hohe Bedeutung der Himmelskuh in der Theo-Politik dieser formativen Phase der ägyptischen Kultur[719]. Dabei kann gefragt werden, ob sie tatsächlich noch ausschließlich unter dem Namen Bat oder vielleicht auch schon unter dem der Hathor verehrt wurde. Die in der Forschung mehrfach angesprochene Biegung der Hörner ist für diese Frage jedenfalls kaum entscheidend, denn eine strukturelle Differenzierung zwischen nach innen und nach außen gebogenen Kuhhörnern können wir in der ägyptischen Bilderwelt (jedenfalls bisher) erst ab der IV. Dynastie fassen[720].

Tatsächlich können wir die Göttin Hathor plausibel als eine theopolitische Schöpfung verstehen, welche die seinerzeit bereits ältere Vorstellung einer Himmelskuh aufgreifend und fortschreibend in Hierakonpolis in enger Verbindung mit der Vorstellung von dem solaren Falken und Himmelsgott HORUS entwickelt wurde. Hier könnte sogar ein Ursprung der königstheologischen Vorstellung vom König als Sohn des göttlichen Elternpaares Horus und Hathor liegen. Belege dafür kennen wir allerdings erst aus dem Alten Reich, und da war der mutmaßlich in der II. Dynastie geschaffene Sonnengott Re[721] aus dem Kultzentrum Heliopolis bereits an die Stelle des solaren Horus von Hierakonpolis getreten. Tatsächlich können wir diese Verschiebung vom solaren Falken von Hierakonpolis (= Horus) zu dem Sonnengott von Heliopolis als eine Art Entmythologisierung verstehen. Diese theologische Entwicklung wirkte deutlich in die Bilderwelt hinein, sofern an die Stelle des assoziationsreichen Falkenbildes die Wiedergabe der Sonnenscheibe trat.

Die sakro-politische Denkarbeit und speziell die Inszenierung des königlichen Status sowie die Darstellung der „pharaonischen“ Ordnung bildeten jedenfalls einen wesentlichen Motor in der Herausbildung und Prägung der eindrucksvollen Bildsprache jener in der proto- und frühdynastischen Zeit geschaffenen ägyptischen Macht-Kunst.

III.2 Geier im Anflug. Filmisches Denken und Darstellen im 4. Jt. v. Chr.[722]

Bereits vor einigen Jahrzehnten entwickelte der strukturalistische Linguist und Semiotiker ROMAN JAKOBSON die spielerisch-faszinierende Vorstellung von dem *Kirchenvater* AUGUSTINUS als einem *Theoretiker des Filmes*[723]. In diesem Essay zeigte JAKOBSON eindrucksvoll, wie stark und wie weit bestimmte Vorstellungen und Denkmuster den jeweiligen historischen

---

[719] L. MORENZ, Himmel, 2011.
[720] H. G. FISCHER, The Cult and the Nome, 1962.
[721] J. KAHL, Ra is my Lord, 2007.
[722] Dieser Aufsatz erscheint in einer leicht abweichenden Form in der Festschrift für A. G. SHEDID, den großen Künstler und in Personalunion damit zugleich ägyptologischen Kunsthistoriker.
[723] R. JAKOBSEN, Verfall des Films? [1933], 1992, 258.

medientechnischen Bedingungen vorausgehen können[724]. In Folge solcher Ansätze im Rahmen seiner Hermeneutik wird AUGUSTINUS denn auch in der heutigen Forschung als ein Gründungsvater der Semiotik angesehen[725].

Im Folgenden soll daran anknüpfend eine Form filmischen Denkens und Darstellens bereits für die formative Phase der altägyptischen Kultur im 4. Jt. v. Chr. nachgewiesen werden. Dies wird hier an Varianzen in einer Geierdarstellungssequenz gezeigt, die den modernen Betrachter an das *Daumenkino* aus seinen Kindertagen denken lassen könnten[726]. In diesem Sinn ist an die Kreiselscheiben aus Stein aus dem Grab des hohen Beamten Hema-ka (I. Dyn.) zu erinnern[727]. Hier wird gezeigt, wie ein Hund hinter einer Gazelle hinterherjagd, während in der zweiten Szene der Hund die Gazelle am Hals gepackt hält. Wenn man nun die Scheibe dreht, dann fliessen beide Szenen ineinander über.

Blicken wir nun aber auf den Flug des Geiers. Die ägyptische Hieroglyphenschrift zeigt mit der Hieroglyphe (*sign-list* G 14; zwei Lautwerte: *nr* und *mw.t*) offenbar die Grundform der kulturell traditionellen Wahrnehmung und Vorstellung des Geiers im Niltal während der ganzen pharaonischen Zeit. Daneben steht als eine zweite Darstellungsform der Geier mit ausgebreiteten Schwingen, wie er bereits auf der Prunk-Keule des Königs Nar-me(he)r aus dem ausgehenden 4. Jt. v. Chr. über dem im Thronpavillon sitzenden Herrscher zu sehen ist (oben Fig. 116)[728]. In der zentralen Szenerie über dem Königs-Pavillon ist der Geier gemäß den ägyptischen ikonographischen Konventionen nicht einfach nur als fliegend dargestellt, sondern genauer im Sinne der *mkj*-Hieroglyphe () als den König *schützend* (*mkj*) zu verstehen. Wir können die Geierdarstellung in diesem Bildzusammenhang auf mythologischer Ebene vermutlich als eine

[724] Demgegenüber ist aber auch umgekehrt auf die Prägung von Mentalität durch Materialität und Medialität hinzuweisen. Ein diesbezüglicher Klassiker der Forschung ist F. KITTLER, Aufschreibesysteme 1800/1900, 1985. Einen Überblick bietet F. KITTLER, Geschichte der Kommunikationstechniken, 2004.

[725] M. DASCAL, K. D. DUTZ, The Beginnings of Semiotics, 1996, § 2.

[726] Zu dem Geier als Zeichen in der ägyptischen Hieroglyphenschrift, zu bildlichen Darstellungen und zu verbalen Beschreibungen vgl. die Übersicht in P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005, 418–427.

[727] Gute Farbabb. bei A. CARTOCCI, Ancient Egyptian Art, 2009, 18.

[728] N. B. MILLET, The Narmer Macehead, 1990.

Verkörperung der Himmels- und Kronengöttin Nechbet[729] ansprechen. Während in der Hieroglyphenschrift das Zeichen die Grundform darstellt, bieten die Zeichenformen *schützender* und *fliegender* Geier (,) hieroglyphische Zusatzformen, die eine bestimmte Bedeutung kodieren und somit spezifisch markieren. Alle drei Zeichenformen zeichnet eine bestimmte bild-poetische Verdichtung von Vorstellungen – und damit eine hohe Prägnanz[730] – aus.

Diese Hieroglyphen , und verkörpern die drei wesentlichen Perzeptionsformen der Geiergestalt im Rahmen der altägyptischen hohen Kultur[731]. Dabei bot die Gestalt des scheinbar „schwerelos" am Himmel segelnden Geiers eine besondere Bild-Metapher eben für den Himmel. Dieses Denk-Bild können wir als eine Vorstellung in der bildlichen Überlieferung bis in das frühe 3. Jt. v. Chr. verfolgen. Diese Bild-Metapher zeigt nämlich bereits eine weltbildliche Darstellung auf dem Prunk-Kamm des Königs SCHLANGE aus der I. Dynastie (Fig. 134)[732].

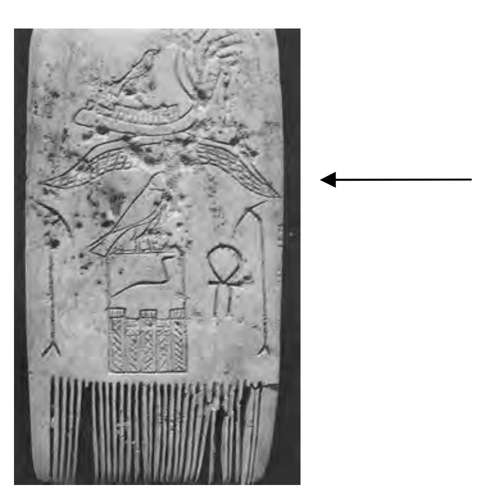


Fig. 134: Geier-Flügel als Himmels-Metapher,
Prunk-Kamm des Königs SCHLANGE.

[729] Die umfangreichste Belegsammlung für die Göttin Nechbet bietet LGG IV, 2002, 301–303. Für solche Fragestellungen wie die hier entwickelten besteht allerdings das Problem der Berücksichtigung ikonographischer Quellen. Zudem sind Belege vor dem Neuen Reich hier nur sehr willkürlich verzeichnet. Für frühe inschriftliche Belege ist hinzuweisen auf J. KAHL, Frühägyptisches Wörterbuch III, 2003, 246f.

[730] Zu diesem methodischen Ansatz vgl. weitergehend: W. WILDGEN, M. PLÜMACHER (Hrsg.), Prägnanter Inhalt, 2009.

[731] Aus semiotischer Perspektive diskutiert die Problematik der kulturellen Konventionen von Perzeptionsgestalten R. POSNER, Die Wahrnehmung, 2009.

[732] R. ENGELBACH, An Alleged, 1930.

In dieser zwischen Bild und Schrift oszillierenden Komposition wurde ein metaphorisches und dabei mytho-poetisches Denken eindrucksvoll verbildlicht. Ausgesprochen interessant ist dabei auch die figurative Darstellung der Himmelsmetaphorik. Hier wird auf die Vorstellung vom Himmel als einem Flügelpaar rekurriert, und eben von dieser bildsymbolischen Vorstellung als einem inneren Bild des Himmels ausgehend, können wir auch die Zeichenform auf einigen archaischen Warenetiketten aus dem Grabkomplex Abydos U-j (Fig. 135) tatsächlich als ein Himmelszeichen interpretieren[733].




Fig. 135: Warentäfelchen, Abydos U-j 142 und 143.

Den Hintergrund dieses zum Zeichen geronnenen inneren Bildes vom Himmel bietet die Vorstellung von dem Himmels-Geier mit ausgebreitetem Flügelpaar[734], wobei diese Bildform hier ziemlich stark stilisiert ist. Das Gesamtzeichen kann als eine komplexe Komposition analysiert werden, die aus drei Elementen besteht: . In Parallele zu den Himmels-Flügeln oben kann der Strich unten als ERDE verstanden werden, wofür an die Hieroglyphe zu erinnern ist[735]. Etwas schwieriger zu interpretieren ist die beide Zeichen verbindende Wellenlinie, doch kann darin zumindest mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit eine Schlange erkannt werden. Ob diese als eine bildhafte, mytho-poetische Repräsentation eines Blitzes zu verstehen ist, stehe dahin, doch können wir annehmen, dass im Rahmen bestimmer Sinnverschiebungen aus diesem komplexen Zeichen die spätere Hieroglyphe (*sign-list* N 3)[736] hervorging. Fraglich bleibt allerdings bis

[733] Zwar wurde dies bereits von G. DREYER, Umm el-Qaab, 1998, 129, angenommen, aber der auffällige Unterschied zur traditionellen ägyptischen Himmelshieroglyphe wurde bisher noch nicht erklärt.

[734] Interessant ist auch, dass das Flügelpaar und nicht der ganze Himmelsgeier zuerst auf Schriftzeugnissen belegt ist. Vielleicht kann diese figurative Metaphorik spezifischer mit dem Geist der Schriftlichkeit verbunden werden.

[735] L. MORENZ, Zwischen ästhetischer Präsenz und hoch determinierter Lesbarkeit, i. V.

[736] Die Verbindung Blitz – Schlange wird in verschiedenen Kulturen gezogen, vgl. etwa A. WARBURG, Schlangenritual, 1988.

auf weiteres die konkrete Bedeutung und Lesung des kosmischen Komplexogramms. Die kurze Diskussion der Etiketteninschrift soll hier die Bedeutung der Bilder-Welt für unser Verständnis der frühen Schrift zeigen.

Diese zoologische Bild-Metapher *(Himmels-)Flügel* wurde früh in der ägyptischen Hieroglyphenschrift durch die architektonische Metapher vom Himmel als einem DACH abgelöst, und zwar ist dies seit der späten II. Dynastie belegt: (*sign-list* N 1)[737]. Als dritte Variante kam die Vorstellung vom Himmel als einer Frau (göttliches Paar Himmelsgöttin Nut und Erdgott Geb) hinzu, doch lebten die Ägypter auch noch mit weiteren Himmelsvorstellungen (etwa mit dem zoologischen Vorstellungsbild vom Himmel als einer Kuh)[738]. Zu diesen verschiedenen Bildern kommen auch verschiedene Wörter für „Himmel“, wobei sich die altägyptische Lexik jedenfalls nicht völlig mit den bildlichen Darstellungen deckt. Häufigstes Wort war *p.t*, aber wir kennen auch Wörter wie *ḥr.t* – „der Hohe/Ferne“ – oder *pḏ.t* – „der Ausgespannte“. Tatsächlich kann das Lexem *pḏ.t* – „der Ausgespannte“ – mit dem etwa auf dem Kamm des Königs SCHLANGE dargestellten ausgespannten Flügelpaar verbunden werden. Weiterhin können wir überlegen, ob wir diese Himmelsdarstellung auf dem Kamm des Königs SCHLANGE als *ḥr.t* – „der Hohe/Ferne“ – lesen wollen, denn so würde sich eine besonders enge Beziehung zwischen *himmlischem* und *irdischem* Horus ergeben.

Eine ganz besondere Darstellungsweise von *Geiern im Anflug* hält die sogenannte Schlachtfeld-Palette aus dem späten 4. Jt. v. Chr., die mutmaßlich aus dem archaischen Tempel von Abydos stammt,[739] parat. Sie erzählt weitgehend mit bildlichen Mitteln von einem Triumph der Ägypter über ein fremdes Volk, dessen Identität hier mit dem allerdings nur partiell erhaltenen Schriftzeichen [740] festgeschrieben ist. Dabei sind im unteren Bildfeld bei der Darstellung der gefallenen Feinde zwei Vogelarten zu erkennen: Geier und Rabenvögel[741], die sich jeweils auf die Toten stürzen (Fig. 136).

---

[737] Dieses Zeichen ist bisher erst ab König Ni-netjer belegt, während davor das Flügelpaar verwendet wurde, I. REGULSKI, A Paleographic Study, 2010, 514f. sub N 1 und N 3. Als dritte, ikonographisch distinkte Zeichenvariante kommt der gespannte Bogen (Himmel als *pḏ.t*) hinzu. Vermutlich wurde hier die Metaphorik der ausgespannten Schwingen auf den Bogen (*pḏ.t*) übertragen.

[738] Diese Polymorphie des altägyptischen mytho-poetischen Denkens diskutierte R. ANTHES, Mythologie und der gesunde Menschenverstand, 1965.

[739] Letzte Behandlung mit weiterführender Literatur in der Leipziger Magisterarbeit von R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 76–82.

[740] Offenbar handelt es sich um ein Landzeichen, das durch darüber befindliche Pflanzen noch genauer spezifiziert wird und das hier als ein Semogramm fungiert.

[741] Die Bedeutung der Rabenvögel als Todes-Vögel diskutierte A. GRIMM, Aelians Krähe, 1990; dazu P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005, sub Corbeau, 365f.



Fig. 136: Schlachtfeld-Palette, unteres Drittel:
Feld mit toten Männern.

Die verschiedenen Rabenvögel hacken auf die Körper der mit verzerrten Gliedern und auf dem Rücken gefesselten Armen liegenden, getöteten Männer ein. Besonders deutlich ist dies bei der Krähe am rechten Rand, die dem einen tot daliegenden, gefesselten Mann gerade ein Auge aushackt (Fig. 137).



Fig. 137: Krähe, die dem toten Mann ein Auge aushackt.

Mit dieser eindrücklichen Szene wird bildlich in aller Drastik der Tod der Feinde in Szene gesetzt. Wenigstens *en passant* ist auf die kompositorisch kunstvolle bildliche Verschachtelung der Körper der drei Toten (Fig. 138) hinzuweisen.



Fig. 138: Ineinander verschachtelt liegende Körper.

Hier wird bildkompositorisch Raum gestaltet, und zwar auf eine eindrückliche Weise.

Die anderen Rabenvögel sind (vermutlich aus Platzgründen) allerdings nicht so effektvoll wie der das Auge Aushackende verteilt, sondern sie picken jeweils nach dem noch auf der Bildfläche zur Verfügung stehenden Platz irgendwie an den Körpern der Toten herum. Die Kernfassung des Motivs können wir aber in der Krähe, die dem toten Mann ein Auge aushackt, vermuten. Dabei dürfte bei der dem Toten die Augen aushackenden Krähe sogar eine Beobachtung aus dem Naturgeschehen im Hintergrund stehen[742]. Zudem wurde diese schauerliche Dimension der Vögel gelegentlich auch in der altägyptischen funerären Literatur thematisiert[743].

Ein interkultureller Verwandter der Dekoration dieser protoägyptischen Prunk-Palette aus dem Vorderen Orient ist (neben der berühmten sumerischen Geierstele aus Tello) ein Jahrhunderte älteres Gefäß der Hallaf-Zeitstufe aus Domuztepe[744], das Menschen zeigt, die durch ihre Kopflosigkeit charakterisiert sind (Fig. 139)[745]. Zudem sind bei den Toten ebenfalls mehrere Vögel zu erkennen. Wir können diesbezüglich an die Geier und die Rabenvögel der Schlachtfeld-Palette denken. Bei diesem Gefäß ist für unser Verständnis der Dekoration auch der archäologische Kontext ausgesprochen interessant, denn es wurde in einer Grube mit Toten gefunden. Dementsprechend könnten wir an eine Verbindung mit einem bestimmten Ritual denken, doch kann und muss die spezifische Deutung hier nicht weiter diskutiert werden.



Fig. 139: Hallaf-zeitliches Gefäß aus Domuztepe.

742 Die Bedeutung von Tierverhalten wird in Darstellungen in der ägyptischen Kunst stark reflektiert, L. EVANS, Animal Behaviour, 2009. Zudem kann für die Krähen konkret auch auf entsprechende Texte hingewiesen werden, A. GRIMM, Aelians Krähe, 1990. Dies zeigt, dass eben diese Vorstellung im Altertum wahrgenommen wurde.

743 A. GRIMM, Aelians Krähe, 1990, 141 mit Anm. 63.

744 Für diesen Hinweis danke ich KLAUS SCHMIDT. Zu den Grabungen in Domuztepe finden sich umfangreiche Informationen im Internet. Hier genüge ein Hinweis auf S. CAMPBELL, Feasting and Dancing, 2008.

745 Diese Kopflosigkeit hat eine besondere Parallele in dem oberen Register der Napfseite der Prunk-Palette des Nar-m(eh)er.

Eine besonders enge Motivparallele besteht in einer Negade-zeitlichen Gebeleiner hölzernen Prunkwaffe, auf der vor einem großen Vogel (Geier?) anscheinend ein deutlich kleinerer kopfloser Mensch mit erhobenen Armen abgebildet ist (Fig. 140)[746].

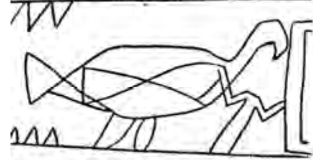



Fig. 140: Bildausschnitt von der Gebeleiner Prunk-Waffe,
dazu die Umzeichnung von G. DARESSY.

Interessant ist auch, dass diese Szene vor einem komplexen Muster, das vermutlich als stark stilisierte Wiedergabe eines Sakralkomplexes[747] gedeutet werden kann, spielt.

Eine bis jetzt in der Überlieferung singuläre *Krähen-Stele* der I. Dyn. aus Abydos (Fig. 141) lässt sich mit A. GRIMM so interpretieren, dass damit an ein herrschernahes Tier erinnert werden sollte[748].



Fig. 141: Stele aus der Zeit des Königs De(we)n.

Tatsächlich handelt es sich in dieser Inschrift bei dem Zeichen *Krähe* um ein besonders zwischen Bild und Schrift oszillierendes Zeichen, wie wir dies auch für die Menschendarstellungen auf funerären Stelen dieser und

---

746 G. DARESSY, Un casse-tête, 1922. Dieses faszinierende Objekt ist bisher in der Forschung allzu wenig behandelt worden.
747 Architekturdarstellungen auf der Keramik der Negade-II-D-Stufe diskutierten zuletzt G. GRAFF, M. Eykerman, S. HENDRICKX, Architectural Elements, 2011.
748 A. GRIMM, Aelians Krähe, 1990, 137.

späterer Zeiten kennen[749]. Sollen wir davon ausgehen, dass eine Krähe hier einfach als ein „Lieblingstier“ des Herrschers bestattet wurde[750]? Tatsächlich scheint auf dieser Stele ein generischer (und dabei wohl onomatopoetisch gebildeter) Terminus für Krähenvogel verwendet worden zu sein[751]. Von daher besteht durchaus die Möglichkeit, dass mit dieser Stele gar kein Einzelvogel, sondern vielmehr eine bestimmte Tiergruppe kommemoriert wurde.

Dieser König De(we)n ist in der historischen Erinnerung der Ägypter für seine Feldzüge berühmt gewesen, und er trug schon zeitgenössisch den Namen „der Ausländer“ (*ḫꜣs.tj* – „der Ausländische“, offenbar im Sinne von *Ausländer-Bezwinger* zu verstehen)[752]. Somit können wir in der Vernetzung dieser beiden Belege (Prunk-Palette und Stele) zumindest mit der Möglichkeit rechnen, dass im Umfeld der proto- und frühdynastischen Könige Rabenvögel gehalten wurden, vielleicht um sie nach einer siegreichen Schlacht rituell auf die auf dem Schlachtfeld getöteten Feinde loszulassen (im Sinne einer Szenerie, wie sie eben die Schlachtfeld-Palette zeigt)[753]?

Eine weitere und im Zentrum unserer Betrachtung stehende ikonographisch verdichtete Besonderheit zeigt sich in den Geierdarstellungen. Hier erkennen wir nämlich die drei in der ägyptischen Kultur üblichen Perzeptionsschemata des Geiers, die in ihrem intrapiktorialen Zusammenspiel eine besondere Art von zeit-räumlicher Perspektive bieten (Fig. 142).

---

[749] Grundlegend zu dieser Problematik: H. G. FISCHER, Redundant Determinatives, 1974.

[750] In diesem Sinn A. GRIMM, Aelians Krähe, 1990, 137–140.

[751] Unter der Lesung *bgt* diskutiert von GRIMM, in diesem Sinn auch J. KAHL, Frühägyptisches Wörterbuch I, 2002, 144f. Die anderen, neben dieser Stele bei A. GRIMM, Aelians Krähe, 1990, und KAHL aufgeführten Fälle sprechen vom „Fett des *bgt*“. Da dieses Wort dort undeterminiert geschrieben ist, könnte es sich allerdings vielleicht eher um den *bgt*-Fisch handeln (S. SCHWEITZER danke ich für diesen Hinweis). Somit bleibt die Möglichkeit, auf der Stele *bgt/r* oder auch *gbt/r* (es ist m. E. epigraphisch nicht eindeutig, ob es sich um ein *t* oder um ein *r* handelt) zu lesen und darin in Analogie zu dem aus späterer Zeit belegten *gbgꜣ* eine onomatopoetische Bezeichnung eines Rabenvogels zu erkennen. Die Bildungsmuster von Tiernamen diskutieren P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire, 2005, 76–93.

[752] G. GODRON, Études, 1990, 17–21.

[753] Eine Art königliche Menagerie mit bestimmten Tieren können wir jedenfalls auch aufgrund der in Hierakonpolis gefundenen Elefantengräber aus der protodynastischen Zeit durchaus erwarten, B. ADAMS, Discovery, 1989/1990. Auch aus der frühdynastischen Nekropole von Abydos kennen wir Gräber von in Gefangenschaft gehaltenen Löwen im Umkreis des Herrschergrabes von König Djer (Hinweis G. DREYER bei einem Besuch vor Ort im Jahre 2010). Angesichts dieses archäologischen Befundes fragt sich, ob Löwe und Elefant eher als Jagdtiere oder aber als Herrschertiere zu verstehen sind. Eine besondere Haltung auch von Rabenvögeln gäbe einen plausiblen Kontext ab, doch kommen wir zumindest bisher über diese Vermutung noch nicht hinaus.



Fig. 142: Drei Perzeptionsschemata des Geiers, Aufflug – Gleitflug – Landung.

Diese detailreiche Gestaltdifferenzierung – man beachte bei der Mitteldarstellung, wie im hier gezeigten Gleitflug die Beine des Geiers ganz eingezogen sind, während sie beim Aufflug noch schräg ausgeklappt sind und der Vogel bei der Landung auf ihnen steht – dient als Ausdruck einer Zeitfolge, wie wir dies als räumliche Umsetzung eines Bewegungsmusters etwa von dem *Daumenkino* her kennen[754]. Diese *chronographische Flinte* generiert eine hohe Bilddynamik.

Wie stark die Vorstellung von den tote Körper zerfleischenden Geiern in der altägyptischen Kultur war, zeigt sich daran, dass das Geierzeichen den Lautwert *nr* kodiert. Im Lauf der Schriftgeschichte wurde diese Hieroglyphe zwar zu einem normalen Zwei-Konsonanten-Zeichen, doch leitet sich ihre Bedeutung primär von dem Gebrauch des Geierzeichens 𓅐 als Logogramm *nr* = „Schrecken“ ab. Vermutlich wegen seiner Assoziation mit Schlachtfeldern konzipierten die Ägypter den Geier eben als einen „Schreckensvogel“[755]. Daneben wirkten in der altägyptischen Kultur freilich auch ganz andere Assoziationen, sofern der Geier etwa mit der Mutterschaft (*mw.t*) assoziiert wurde, wobei hier die *schützenden Flügel* im Vorstellungszentrum standen[756].

Tatsächlich wurde aber nach diesem bildgeschichtlich sensationellen Anfang im 4. Jt. v. Chr. die *chronographische Flinte* im Hauptstrom der Bilderwelt in der ägyptischen Kunst nur sehr bedingt weiter verfolgt. Immerhin können wir an verschiedenste Sequenzen in den Reliefs und Malereien der Gräber denken[757], diese Linie hier aber nur kurz anreißen. Insbesondere können bestimmte Darstellungen aus den Felsgräbern des Mittleren Reiches[758] als mehr oder weniger kinematographische Bewegungsabfolgen verstanden werden. In diesem Sinn ist vorzüglich auf die zu Recht berühm-

[754] Dieses Thema ist in der ägyptologischen Kunstgeschichte bisher noch wenig verhandelt worden, vgl. aber L. J. KINNEY, Dancing, 2007.
[755] J. YOYOTTE, Vautour, 2005.
[756] E. und U. WINTER, Von der Ununterscheidbarkeit, 1996; J. YOYOTTE, Vautour, 2005.
[757] V. ANGENOT, La vectorialité, 2000 ; dies., Pour une hermeneutique, 2005.
[758] A. G. SHEDID, Die Felsgräber, 1994.

ten Ringerdarstellungen aus den Felsgräbern des Mittleren Reiches von Beni Hassan[759] zu erinnern (Fig. 143).

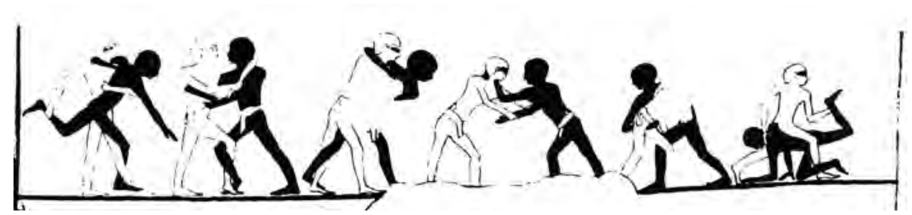


Fig. 143: Grab des *Bꜣḳ.tj* (I.) aus Beni Hassan, XII. Dynastie.

Hier sind zwar bestimmte Szenen aus Ringkämpfen abgebildet, doch kann das Auge des Betrachters darin trotzdem durchaus auch eine Art dynamische Bildfolge erkennen. Dieses Wandbild aus dem Grab des *Bꜣḳ.tj* (I.) ist das früheste Beispiel für Ringerszenen in den Wandmalereien der Felsgräber des Mittleren Reiches, die dann im Lauf der XII. Dynastie teilweise noch weit figuren- und szenenreicher wurden[760]. Auch aus dem mesopotamischen Bereich während des 3. Jts. v. Chr. kennen wir szenische Ringerdarstellungen, insbesondere von einer frühdynastischen Weiheplatte aus Chafadschi[761].

Diese gewisse Filmhaftigkeit der Bildszenerie gilt in einem sogar noch ausgeprägteren Maße für die Tanz-Folge im Grab des *Bꜣḳ.tj* (II.) aus der frühen XII. Dynastie, ebenfalls aus Beni Hassan (Fig. 144)[762].

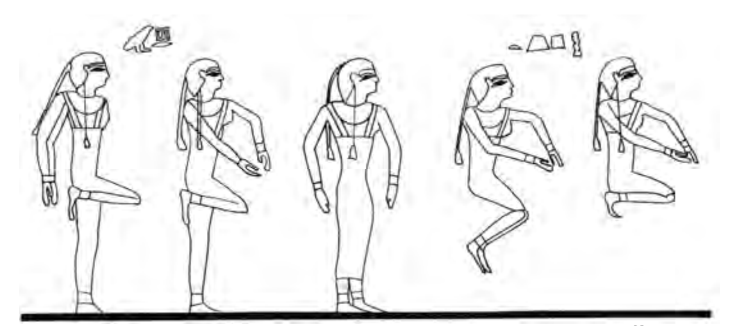


Fig. 144: Grab des *Bꜣḳ.tj* (II.) aus Beni Hassan, Grab 15[763].

[759] A. G. SHEDID, Die Felsgräber, 1994; W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, 549f., sub L 14.

[760] W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, 549–553. Ein Vorläufer sind die Darstellungen der Ringerpaare, wie wir sie von dem Aufweg des Sahure in Abusir kennen. Auch aus den Privatgräbern des Alten Reiches kennen wir einige Beispiele, so aus der Mastaba des Ptah-schepses.

[761] O. KAELIN, „Modell Ägypten“, 2006, 78f.

[762] W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, 706.

[763] W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, R1.1. Eine ganz ähnliche Szene bietet das Grab des Chety (Beni-Hassan, Grab 17; W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, R 1.2). Die

W. DECKER und M. HERB bezeichneten diese Szenerie denn auch als eine „kinematographische Folge in fünf Bildern“[764].

Ebenso wäre an verschiedene Feldzugsdarstellungen in Tempeln aus dem Neuen Reich zu erinnern[765]. Hier sind im Medium Tempelwand einzelne Episoden von Feldzügen in ihrer räumlichen und zeitlichen Abfolge sowie in bestimmten bild-poetischen Erzählmustern und narrativen Verdichtungen dargestellt, die dann beim Betrachter eine gewisse „filmische“ Vorstellung generieren können[766].

Mit dem großen Kunsthistoriker FRANZ WICKHOFF können wir bezüglich solcher Bildfolgen von einer *kontinuierenden Erzählung*[767] sprechen, wie wir dies etwa auch aus der altorientalischen (etwa: neuassyrische Feldzugsreliefs), der antiken (etwa: Trajans-Säule) oder der spätantiken (etwa: *Wiener Genesis*) sowie der mittelalterlichen (etwa: Bernwards-Säule in Hildesheim) Kunst kennen[768]. Während dort ganze Szenen-Folgen zu beobachten sind, bringt demgegenüber die Geiersequenz auf der protodynastischen Prunk-Palette eine besondere raum-zeitliche Dynamik in eine konkrete und dabei in sich relativ geschlossene Einzelszene, in welcher der herrscherliche Sieg und die Unterwerfung der Feinde bildpoetisch verdichtet sind.

Kontinuierend im WICKHOFFschen Sinne sind aus dem Bereich der ägyptischen flachbildlichen Kunst Bildsequenzen in funerären Szenen wie dem Bestattungsritual. So könnten etwa Darstellungen der Klagefrauen im thebanischen Grab des Nefer-hotep aus dem Neuen Reich (TT 49) als eine kinematographische Sequenz verstanden werden (Fig. 145)[769].

Beischrift *ḥp ẖr.t* kann vielleicht als „Lauf des *Unteren*“ gedeutet und eben auf das Hochspringen bezogen werden.

764 W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, 706.

765 G. A. GABALLA, Narrative in Egyptian Art, 1976; S. C. HEINZ, Feldzugsdarstellungen, 2001.

766 Diese Bild-Dynamik war vielleicht auch mit der performativen Dynamik der Rezitation verbunden, wie wir dies insbesondere für die Darstellungen der Qadesch-Schlacht von Ramses II. (G. A. GABALLA, Narrative in Egyptian Art, 1976; S. HEINZ, Feldzugsdarstellungen, 2001) annehmen können. Auf rein sprachlicher Seite ist uns diesbezüglich ja auch das „Poem“ des Pentawer erhalten.

767 WICKHOFF unterschied seinerzeit grundsätzlich die folgenden drei bildlichen Erzählformen: kontinuierend, komplementierend, distinguierend, F. WICKHOFF, Die Wiener Genesis, 1895; Neudr. 1970. Dieser Ansatz wurde mehrfach aufgegriffen, so bei K. SCHEFOLD, Die frühhellenistische Bilderzählung, 1979.

768 F. WICKHOFF, Die Wiener Genesis, 1895. In den ägyptologisch-kunsthistorischen Arbeiten wurde das Problem der Intermedialität oft noch zu wenig beachtet, und gerade Bilder können durchaus eine eigene Dynamik aufweisen.

769 L. KINNEY, Dancing on a Time-Line, 2007, 152f.



Fig. 145: Klagefrauen im thebanischen Grab des Nefer-hotep, TT 49.

Diese Darstellung einer Handlungsfolge kennen wir ganz analog auch aus der rundbildlichen Kunst. So zeigt ein erst vor wenigen Jahren in El-Berscheh ergrabenes funeräres „Modell“ aus dem Mittleren Reich den Prozess der Ziegelherstellung in drei Etappen[770]. Hier sind zwar vermutlich verschiedene Personen gemeint, aber es wird doch zugleich eine logische Abfolge der Handlungen ausgedrückt. Dies gilt ähnlich auch für die Trauer-Szene aus dem thebanischen Grab des Nefer-hotep. Dieses kontinuierende Gestaltungsprinzip weist eine gewisse Verwandtschaft zu bildlichen Erzähltechniken von *Comics* auf[771]. Dabei können wir mit ERWIN PANOFSKY eine enge medientechnische Beziehung zwischen *Comic* und Film konstatieren[772]. Solche bildlichen Szenerien kennen wir zudem auch aus verschiedenen anderen alten Kulturen wie z. B. aus jener der Maya. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür liefert eine polychrome Vase (Museum of Fine Arts, Houston TX, Kerr Number: 4151, Fig. 146)[773].



Fig. 146: Polychrome Maya-Vase mit kinematographischer Sequenz.

[770] Holz-„Modell“ aus dem Grab des Henu mit den Etappen der Ziegelherstellung: a) Erdhacken, b) Wasser-Bringen, c) Fertige Formen, M. DE MAYER, Leben im Miniaturformat, 2009.

[771] E. SACKMANN, Comics im Mittelalter, http://www.comicforschung.de/tagungen/06nov/sackmann/06nov_sackmann1.html (30.11.2012).

[772] E. PANOFSKY, Style and Medium, 1947; vgl. dazu den Sammelband A. MAGNUSSEN, H. C. CHRISTIANSEN (Hrsg.), Analytical and Theoretical Approaches to Comics, 2000; darin u. a.: H. C. CHRISTIANSEN, Comics and Film. A Narrative Perspective, 107–122.

[773] R. KERR, The Maya Vase Book 3, New York 1992, 466; J. NIELSEN, S. WICHMANN, Americas First Comics, 2000, 59–77, 68, Farbabbildung unter: http://research.mayavase.com/maya_selects.php?image_number=4151undefined (30.11.2012), für diesen Hinweis danke ich E. WAGNER.

Die obere Reihe bietet eine Art ornamentaler Trugschrift. Darunter ist gezeigt, wie ein Jäger auf einen Vogel schießt. Im ersten Bild sieht man, wie die Kugel gerade den Lauf des Rohres verlassen hat, während sie im zweiten den Vogel am Hals trifft. Diese Sequentialität gilt ähnlich für die beiden anderen Vögel. Vor dem unteren Vogel steht ein maya-glyphisches Wasser-Zeichen, offenbar als ein grafisches Bild-Substitut für einen Teich. Im zweiten Bild holt der Vogel einen Fisch, und zwar vermutlich in szenischer Kohärenz eben denjenigen, den der gerade erschossene Vogel aus seinem Schnabel fallen gelassen hat[774]. Für solcherart kinematographische Sequenzen bietet uns die Maya-Kunst auch noch weitere Beispiele[775].

Aus dem Vorderen Orient können wir etwa an den mittelassyrischen Altar des Königs Tukulti-ninurta I. (Fig. 147) erinnern, auf dem der König in Verehrung sowohl stehend als auch kniend vor einem Altar[776] gezeigt ist.



Fig. 147: Altar des mittelassyrischen Königs Tukulti-ninurta I.

Auch aus der sumerischen Kunst kennen wir bestimmte kinematographische Aspekte, so auf der sogenannten *Standarte von Ur*, auf der in einer Bildsequenz gezeigt ist, wie sich ein Wagen in Bewegung setzt[777].

774 Diskussion bei J. NIELSEN, S. WICHMANN, Americas First Comics, 2000.

775 J. NIELSEN, S. WICHMANN, Americas First Comics, 2000.

776 An dieser Darstellung ist auch bemerkenswert, dass dieses Altarbild ja auf einem gleichartig aussehenden Altar steht. Dieser Bezug verleiht in Analogie auch dem Königsbild einen besonderen Realitätsanspruch in der Vorstellungswelt.

777 Für diesen Hinweis danke ich CHRISTIAN EDER, der dies in seiner Habilitationsschrift zum Streitwagen behandeln wird. Eine erste Diskussion der Problematik sequentiellen Bilderzählens im Alten Orient bot E. UNGER, Kinematographische Erzählungsformen, 1933.

Solche Bewegungsdynamiken kennen wir nun nicht nur aus verschiedenen Kulturräumen, sondern können sie zeitlich vielleicht sogar bis zurück in die Wandmalereien des Paläolithikums verfolgen, in denen die Dynamik von Tierbewegungen dargestellt ist[778]. Lesbar im Sinn einer Abfolge wirkt dann vor allem das Mittelregister auf einem frühneolithischen Pfeilschaftglätter aus dem obermesopotamischen Fundort Tell Qaramel (Fig. 148)[779].

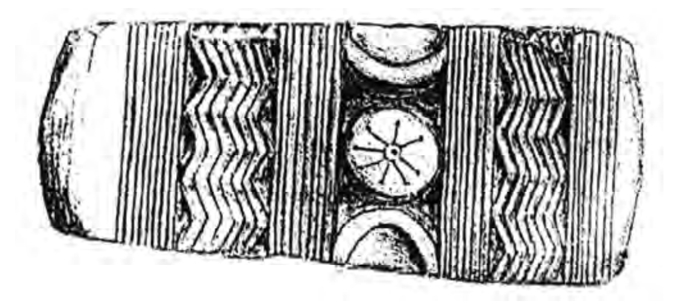


Fig. 148: Frühneolithischer Pfeilschaftglätter aus Tell Qaramel.

Auf diesem durch bildliche Mittel mit Sinn aufgeladenen Werkzeug aus dem 10./9. Jt. v. Chr. können wir in den drei Zeichen im mittleren Register gerade auch wegen ihrer intrapiktorialen Korrespondenz mit großer Wahrscheinlichkeit eine Folge *zunehmender Mond – Vollmond – abnehmender Mond* erkennen, sehen also eine durchaus deutliche kinematographische Abfolge: [780]. Diese Art der Sequentialisierung der Zeit können wir zwar weiter bis in die paläolithischen Kalendernotizen zurückverfolgen, wo die Zeitfolge grafisch durch eine Aufeinanderfolge von Strichen in einer Reihe repräsentiert wird[781], doch die grafische Differenz der Zeichen des Mondes auf diesem Pfeilschaftglätter geht vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen über diese einfache Sequentialisierung noch einmal deutlich hinaus.

Umgekehrt dazu ist die Verdichtung eines komplexen Bewegungsablaufes zu einem *Icon*, wie etwa dem *Erschlagen der Feinde*[782]. Hier wurde ein komplexer Bewegungsablauf zu einem die mehrschichtige Abfolge umfassenden Kern-Bild verdichtet (Fig. 149).

---

[778] G. BOSINSKI, Höhlenmalerei, 2000.

[779] R. F. MAZUROWSKI, T. YARTAH, Tell Qaramel, 2001, 339, Fig. 7; Diskussion in: L. MORENZ, Mediale Inszenierungen, 2010.

[780] Ausführliche Diskussion in L. MORENZ, Mediale Inszenierungen, 2010.

[781] Probleme des Kalenders sind Thema in W. MENGHIN (Hrsg.), Acta Praehistorica et Archaeologica 40, 2008.

[782] Dieses Motiv kann von der prädynastischen Zeit bis in die römische Zeit Ägyptens – also über mehr als 3000 Jahre – verfolgt werden.



Fig. 149: Prunk-Palette des Nar-me(he)r, Erschlagungs-Szene.

Diese Einzelszene zeugt allerdings für eine besondere Bewegungskonzeption, sofern hier die *peak structure* (Terminus im Sinne des Gestenforschers ADAM KENDON) der ganzen Handlung gezeigt ist. Jedenfalls der geübte Betrachter kann in dieser Komposition durchaus eine Handlungsfolge imaginieren, die szenisch geronnene Bildformel im nachdenkenden Betrachten wieder szenisch auflösen.

Ein besonderes Verständnis von Bewegung zeigt auch die Hieroglyphe Ringerpaar – Lesung vermutlich *ḳmꜣ*[783] – auf der ebenfalls proto-dynastischen Buto-Palette (Fig. 150)[784].



Fig. 150: Komplexe Hieroglyphe *Ringerpaar* auf der Buto-Palette.

Die linke Figur hat eine relativ statische Standhaltung inne, die rechte zeigt dagegen eine deutliche Bewegung mit einem erhobenen Bein[785]. Diese dynamisch gestaltete Einzelszene ist das Kernbild einer Szenerie, wie wir sie in Bilderfolgen aufgelöst in den Felsgräbern des Mittleren Reiches von

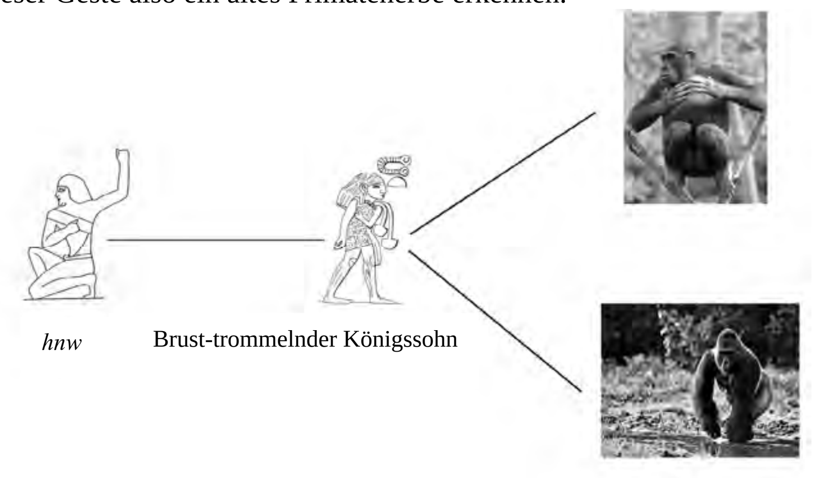
783 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 71f.

784 Zuletzt dazu: R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009, 91–96.

785 Diese besondere bildliche Qualität wird im Vergleich mit Varianten dieses Zeichens deutlich, die wir von anderen proto-dynastischen Objekten kennen, L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004.

Beni Hassan dargestellt finden. Es erscheint angesichts dieses fernen Vorläufers also zumindest nicht unwahrscheinlich, neben der Geiersequenz in der proto- und frühdynastischen Kunst auch noch weitere filmische Elemente zu erwarten. In diesem Sinn können wir auch auf die Kampfszenerie auf dem berühmten Prunk-Messergriff von Gebel-el-Arak[786] verweisen.

In der bildlichen Wiedergabe von Bewegungen wie etwa bei Gesten suchten die Bild-Künstler die *peak structure* einzufangen, isolierten die prototypische Perzeptionsgestalt. Dabei können wir teilweise den Prozess einer künstlerischen Eroberung der Gestalt durch das Nebeneinander von Bildvarianten aus dem Lauf der Geschichte verfolgen. Wenn dann einmal die optimale Form gefunden war, wurden die anderen Darstellungsweisen in der Regel aus dem Repertoire ausgeschieden. Einen aufschlussreichen Fall bietet die Geste des mit Fäusten an die Brust-Schlagens – [787]. Über die bildliche Frühform des Königsbegleiters der Nar-me(he)r-Palette aus dem späten 4. Jt. v. Chr. hinaus kann diese Form der Emotionsäußerung sogar zurück bis zu den Gorillas verfolgt werden (Fig. 151)[788]. Wir können in dieser Geste also ein altes Primatenerbe erkennen.



Hieroglyphe, seit V. Dyn — Bildform, seit Palette des Nar-me(he)r — Gorillas

Fig. 151: Geschichte einer Geste.

[786] Letzte Behandlung bei E. DELANGE-BAZIN, Le poignard égyptien dit „du Gebel el Arak", 2009.

[787] B. DOMINICUS, Gesten und Gebärden, 1994, bes. 61–63.

[788] Die wohl berühmteste Gesten-Aktualisierung aus dem 20. Jh. verkörpert JONNY WEISSMULLER *alias* Tarzan, der sich in Affenart auf seine Brust trommelt und ruft. Die gestische Affenkommunikation wird neuerdings verstärkt in der Forschung untersucht: zusammenfassender Überblick bei S. PIKA, K. LIEBAL, J. CALL, M. TOMASELLO, The Gestural Communication, 2005.

Bei den Gorillas ist das Brust-Trommeln der erwachsenen Männchen ein Teil ihres Imponierverhaltens, das den Anspruch auf Dominanz ausdrückt. Jüngere Tiere benutzen es zudem auch als mimisches Element von Spielaufforderungen. Jedenfalls fungiert dieses Brust-Trommeln als eine Geste, um die Aufmerksamkeit der Umwelt auf sich zu lenken. Eine Bedeutungsverschiebung bei der formal gleichartigen ägyptischen *hnw*-Geste läge dann also darin, dass die Gorillas die Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkten, während die kultisch Agierenden in Ägypten im Rahmen von Ritualen die Aufmerksamkeit als solche auf die sakrale Aktion lenken wollten. Diese Annahme schließt selbstverständlich andere Funktionen des Brust-Trommelns im altägyptischen Alltag keineswegs aus.

Dabei sind aus dem Alten Reich verschiedene Formvarianten der *hnw*-Geste belegt (Fig. 152), bis sich schließlich das Zeichen als die hieroglyphische Grundform durchsetzte und dann für Jahrhunderte und Jahrtausende im Niltal in Gebrauch blieb.



Fig. 152: Varianten des Brust-Trommelns, Beispiele aus der V. Dynastie.

Zum einen verweist die Hieroglyphe also auf eine gewisse biologische Grundprägung des menschlichen Gesteninventars als einem alten Primatenerbe und zum anderen ist sie in ihrer konkreten Form doch zugleich in spezifisch ägyptischer Weise kulturell gestaltet. Schon bei den Gorillas erfolgte dieses Brust-Trommeln in einem ausgeprägten Rhythmus, und rhythmisch strukturiert war auch der ägyptische *hnw*-Jubel.

Eine verbale Beschreibung dieser *hnw*-Geste bieten die Pyramidentexte: „sie schlagen für dich ihre Arme/Hände“ (PT 1005b). Diese Phraseogeste beschreibt eine rhythmisch-lobpreisende Aktion der vielfach auch im Bild dargestellten „Seelen“ der Orte Pe und Nechen (*bꜣ.w P*, *bꜣ.w Nḫn*; Fig. 153).



Fig. 153: „Seelen“ der Orte Pe und Nechen; in der Mitte der König als Mitspieler unter diesen übermenschlichen Wesenheiten; Grab Ramses I., KV 16.

Die Ikonographie der „Seelen“ zeigt diese mytho-historischen Figuren sich mit ihren Händen abwechselnd auf die Brust schlagend. In der ägyptischen Kultur war das *hnw*-Jubel-Trommeln in den Riten des Götter- und Totenkultes verortet. Dagegen ist es eine Erweiterung der Wortbedeutung von dem sehr speziellen *hnw* zu allgemeinem *Jubel*, wenn es heißt „jubelt für diesen NN“ (PT 354b)[789].

Die Hieroglyphe bietet eine pointierte und prägnante Momentaufnahme aus der rhythmischen Trommelbewegung der Arme und repräsentiert in A. Kendons Sinne der Gesten-Kinetik eine *peak structure*. Diese verdichtete Form entwickelten die ägyptischen Künstler erst in mehreren gestalterischen Anläufen, denn ältere Bildformen zeigen noch beide Arme in der Luft schwingend[790]. Das Wahrnehmungsschema wurde also in einer künstlerischen Arbeit zur symbolisch aussagekräftigsten Form verdichtet. Im Zusammenspiel mehrerer Akteure wurde dann erst allmählich die optimale Ausdrucksform gefunden[791].

Als Hieroglyphe wurde von Anfang an der *Brust-Trommler* in der *peak structure* verwendet, die offenbar im Rahmen der Sehgewohnheiten der altägyptischen Kultur als eine vollkommene Wiedergabe der komplexen Gesten-Handlung galt. Das hieroglyphische Zeichen wurde, wie gesagt,

789 B. Dominicus, Gesten, 1994, 61–65.

790 G. Lapp, Die Opferformel, 1986, §269, Abb. 32 a und c; B. Dominicus, Gesten, 1994, 63.

791 Zu den dabei ablaufenden Prozessen der Innovation und speziell der Rückkoppelung vgl. R. Keller, Sprachwandel, 1994[2]. Dabei ist insbesondere auf die Regulierung durch die „unsichtbare Hand“ hinzuweisen (auch als „Phänomen der dritten Art“ bezeichnet).

in der V. Dynastie geschaffen und steht z. B. in den Pyramiden-texten. Dagegen wurde das Wort *hnw* in den Sargtexten – wenn überhaupt mit einem anthropomorphen Zeichen geschrieben[792] – stets mit dem Mann mit erhobenen Armen determiniert ( ). Vom Neuen Reich an wurde *hnw* dann wieder bevorzugt mit dem *Brust-Trommler* ( ) geschrieben. Diese grafische Differenz könnte durchaus auf variierende Gestentraditionen in Ägypten hinweisen. Jedenfalls können wir im über 800 km lang gestreckten ägyptischen Niltal Differenzen nicht nur in Form von Dialekten in der Lautsprache, sondern auch von bestimmten Gestenprovinzen in der Körpersprache erwarten. Diese Differenz-Wahrscheinlichkeit gilt ähnlich auch für die sozial geschichtete Gesellschaft in der formativen Phase der ägyptischen Kultur. Wegen der hochkulturellen Filterung von Bild und Schrift sind solche Varianzen für uns allerdings nur selten (und zudem kaum hinreichend) zu fassen.

Der Bewegungsaspekt ist in der Geiersequenz auf der protodynastischen Prunk-Palette in einer proto-filmischen Weise in Szene gesetzt, und wir können für buchstäblich bewegte Bilder auf die Kreiselscheibe mit der Jagddarstellung aus dem Grab des Hema-ka erinnern. Die Zerlegung der Geierbewegung mit der *chronographischen Flinte* auf der Palette zeigt an, welch ein hohes Innovations-Potential in dieser Phase der Entwicklung der Bildkunst im 4. Jt. v. Chr. lag[793]. Keineswegs alle damals gebahnten Wege für Darstellungstechniken wurden in der Geschichte der Bilder-Welten gleichermaßen weiter verfolgt. Der Weg zum Film im Sinne der *bewegten Bilder* („movie") des modernen Kinos[794] war dann immer noch sehr lang, und er erfolgte im 20. Jh. n. Chr. ohne ein Wissen um diese sehr alten Vorstufen. Vielmehr erlaubt uns umgekehrt oft erst z. B. die Kenntnis der weit jüngeren Filmgeschichte und eine Bewusstheit für die *Kulturen des Blickes*, bestimmte konzeptionelle Entwicklungen auch in der altägyptischen Kunst besser zu sehen und zu verstehen. Ganz in diesem Sinn schrieb FRIEDRICH NIETZSCHE in *Die fröhliche Wissenschaft*, Erstes Buch, § 9:

> „Unzähliges, was sich die Menschheit auf früheren Stufen aneignete, aber so schwach und embryonisch, daß es niemand als angeeignet wahrzunehmen wußte, stößt plötzlich, lange darauf, vielleicht nach Jahrhunderten, ans Licht: es ist inzwischen stark und reif geworden".

[792] Wir kennen auch die semantisch weniger markierte Form der Determinierung mit der Buchrolle ( ). Für den Hinweis danke ich W. SCHENKEL.

[793] Dies gilt analog für bestimmte Ansätze in der ägyptischen Schrift, L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004.

[794] Eine faszinierende Darstellung bietet E. PANOFSKY, Stil und Medium des Films, 1947; vgl. dazu unter den neueren Arbeiten H. C. CHRISTIANSEN, Comics and Film, 2000, 107–122.

So wie der Kirchenvater AUGUSTINUS (354–430 n. Chr.) mit R. JAKOBSON als ein Proto-Theoretiker des Filmes verstanden werden kann, können wir in dem (selbstverständlich für uns anonym bleibenden) Bildkünstler der Schlachtfeld-Palette aus dem späten 4. Jt. v. Chr. bereits einen Proto-Praktiker filmischer Techniken sehen. Wenn auch in einer *Geschichte ohne Namen* verhaftet bleibend, gewinnen wir doch einen Einblick in eine faszinierende Etappe der Medien- und Mentalitätsgeschichte, die sicher nicht zufällig auch die Phase einer partiellen Phonetisierung von Zeichen – also der Herausbildung von Schrift im engeren Sinn – war. Hier ist mit engen medien- und mentalitäts-geschichtlichen Wechselwirkungen zu rechnen.

III.3 König De(we)n als Eroberer: Die Ikonizität hieroglyphischer Zeichen und das Fortwirken von Bildtraditionen

Diese kleine Studie ist der Problematik der besonderen Verwobenheit von Bild und Schrift gewidmet. Von den frühen Königen der dynastischen Zeit im Niltal wurde in den uns erhaltenen Quellen besonders De(we)n als Typ *siegreicher Eroberer* in Szene gesetzt. Vermutlich erklärt sich von daher auch sein *nsw-bjtj*-Name *ḫ3s.tj* als „der Ausländische“[795]. Einen historischen Hintergrund davon könnte die ägyptische Expansion in den Sinai bilden, von der in besonderer Weise die drei kürzlich veröffentlichten Reliefs des Königs De(we)n aus dem Wadi el-Humur[796] im Südsinai zeugen.

Auf einem der Kairener Fragmente des Annalensteines steht in einem Textfeld die Notiz zu dem 19. Jahr des De(we)n (Fig. 154)[797].

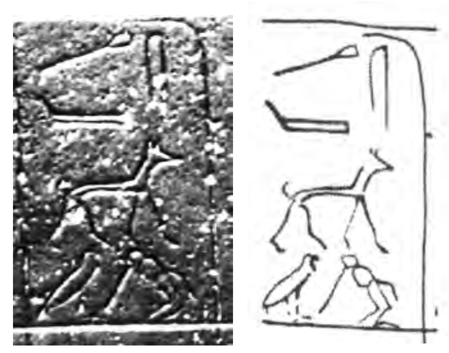


Fig. 154: Annalennotiz aus dem 19. Jahr des De(we)n; dazu Umzeichnung EDWARDS[798].

[795] G. GODRON, Études, 1990, 17–21.

[796] M. R. IBRAHIM, P. TALLET, Trois bas-reliefs, 2008.

[797] J. L. DE CENIVAL, Un nouveau fragment, 1965, 16 ; W. HELCK, Untersuchungen zur Thinitenzeit, 1987, 157 ; G. GODRON, Études, 1990, 111f., § 399 ; T. A. H. WILKINSON, Royal Annals, 2000, 244f. WILKINSON diskutierte Godrons Identifizierung des Vogels als Falken leider nicht.

Der Jahresname ist offenbar zu lesen als: „Schlagen des HUND-Volkes“.

Ein „HUND-Volk“ ist allerdings in den ägyptischen Quellen nur hier belegt, doch können wir selbstverständlich aus späteren Quellen verschiedene historisierende Assoziationen dafür beibringen[799].

Immerhin stellt sich dafür grundsätzlich die Frage, ob das Hundezeichen in dieser annalistischen Notiz als ein Phonogramm oder eher als ein Semogramm fungiert. Als Möglichkeiten können wir etwa denken an:

a) *ṯsm*-Volk, *jw*-Volk, *zꜣb*-Volk oder ähnlich
b) Beduinen-Metapher (vielleicht: *hundeartig Umherziehende*)
c) Verschiedene weitere Möglichkeiten.

Da wir bisher über kein sicheres Entscheidungskriterium zwischen diesen Optionen verfügen, sollte diese Frage tatsächlich bis auf weiteres offen bleiben.

Einen direkten intertextuellen Anschluss findet dagegen das Symbologramm *Mann mit Keule am bzw. auf dem Kopf*: – ein offenkundig besonderes hieroglyphisches Kompositzeichen von einer hohen Ikonizität. Das primär gemeinte Vogelzeichen ist hier kaum der *tw*-Vogel[800], sondern vielmehr ein Falke[801]. Tatsächlich ist die dargestellte Vogelform hier aber nicht als ein Falke erkennbar. Demnach dürfte sie bereits bei der Beschriftung des Annalensteines im Rahmen der Umsetzung der Vorlage leicht reinterpretiert worden sein. Mit dieser Veränderung ging eine Sinndimension des Zeichens verloren.

Als ein konkretes Vorbild der Zeichenkombination können wir an einen Falken-Serech wie bei den monumentalen Cha-sechem(ui)-Festvasen aus Hierakonpolis (späte II. Dynastie; Fig. 155)[802] denken.

---

798 T. A. H. WILKINSON, Royal Annals, 2000, Fig. 10.

799 Einige Möglichkeiten sind diskutiert bei G. GODRON, Études, 1990, 111f., § 399; T. A. H. WILKINSON, Royal Annals, 2000, 244f. GODRONs Verbindung mit Nubien ist aufgenommen bei T. SCHNEIDER, Lexikon, 1996, 165, s.v. Dewen.

800 So etwa W. HELCK, Thinitenzeit, 1987, 157 und T. A. H. WILKINSON, Royal Annals, 2000, 244.

801 Eine Deutung als Falken favorisierte bereits G. GODRON, Études, 1990, 111f., § 399.

802 Die Darstellung der Vase bei J. E. QUIBELL, Hierakonpolis, 1900, pl. 38 oben ist sehr viel detaillierter ausgeführt als bei pl. 38 unten; Diskussion in L. MORENZ, Sinn und Spiel, 2008, 63 sub Exkurs 2.



Fig. 155: Inschrift von der Festvase des
Cha-sechem(ui) aus Hierakonpolis.

Diese Gegenüberstellung ermöglicht den Vergleich der beiden komplexen Zeichen (Fig. 156).



Fig. 156: Unterwerfungs-Monogramme:
a) Annalenstein der V. Dynastie, b) Fest-Vase des Cha-sechem(ui) .

Das Symbologramm war also offenbar in der Bildkunst trotz gewisser Abweichungen in den Details eine in der frühdynastischen Zeit fest geprägte Zeichenform. Hier genüge ein Hinweis auf drei Charakteristika:

- Mann jeweils auf dem Boden hockend
- frei schwebende Keule am Gesicht bzw. direkt auf dem Kopf
- dem Mann gegenüber stehender Falke.

Das Symbologramm changiert wie auch verschiedene andere Kompositzeichen dieser Zeit[803] in seinem Status zwischen Bild- und Schriftzeichen.

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der Jahresrispe rechts von dieser Szene. Ikonographisch liegt ein leichter Unterschied darin, dass auf der Vaseninschrift die Keule etwas vor dem Gesicht platziert ist, während sie in der Annaleninschrift direkt auf dem Kopf des Gefesselten gelandet ist. Tatsächlich können wir als Vorbild ein Monogramm ansetzen, bei dem der personifizierte Horusname den Feind erschlägt, wie wir dies etwa von ei-

[803] Gerade für die I. Dynastie können wir auffällig viele Kompositzeichen bzw. Symbologramme beobachten, L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, Index s.v. Symbologramm.

nem Jahrzehnte älteren Jahrestäfelchen aus der Zeit des Königs Acha (Anfang der I. Dynastie) kennen (Fig. 157)[804].

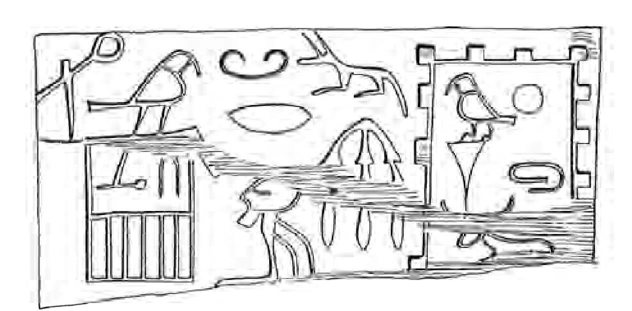
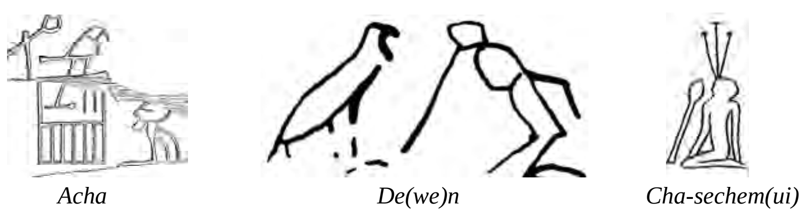


Fig. 157: Ausschnitt von dem Jahrestäfelchen des Acha.

Mit dieser bildhaften Zeichenkomposition wurde ein besonderes, *cum grano salis* als „magisch" zu bezeichnendes Verhältnis zum Namen[805] im Schrift-Bild verdichtet.

Wir können erwägen, dass der Falke auf der hypothetischen De(we)n-zeitlichen Zeichenform die Keule in der Hand hielt, er also partiell anthropomorphisiert wurde, wie wir dies von dem Jahrestäfelchen des Acha oder auch bereits dem in Kap. III.1.2 ausführlich diskutierten Symbologramm auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r kennen: .

In dieser Bildtradition kann die Darstellung bei Cha-sechem(ui) als eine weitere Abstrahierung weg von der konkreten Aktion hin ins stärker Zeichenhafte – also vom stärker bildlichen in den stärker schrifthaften Bereich – verstanden werden. Wir können demnach die folgende Kette der hieroglyphischen Erschlagungsszene ansetzen (Fig. 158):



Acha *De(we)n* *Cha-sechem(ui)*

Fig. 158: Monographisch gestaltete Erschlagungsszene.

804 Etwa W. HELCK, Thinitenzeit, 1987, 145.
805 Überblick bei P. VERNUS, Name, 1982.

Während der erschlagen werdende Mann bei Acha und De(we)n mit auf den Rücken gebundenen Armen dargestellt ist, ist er in dem komplexen Zeichen auf der Cha-sechem(ui)-Vase nicht gefesselt, sondern mit einer Armhaltung im Sinne der *bdš*-Hieroglyphe (, *sign-list* A 7) wiedergegeben. Diese charakteristische Armhaltung des Unterworfenen können wir zeitlich bis zu der Nar-me(he)r-Palette zurückverfolgen (oben Fig. 149).

Seine Armhaltung weist den Mann (einen Vertreter des *Papyrus-Landes* erkennbar an dem Papyrusbüschel auf dem Kopf) in einer hieroglyphennahen Lesbarkeit als *bdš* – matt, geschlagen und kraftlos – aus.

Dieses symbolisch verdichtete Komposit-Zeichen ist anscheinend im Niltal nach der frühdynastischen Zeit außer Mode gekommen. Der Schreiber des Annalensteines aus der V. Dynastie kopierte demnach also nicht nur den Inhalt, sondern auch die Grundgestalt der alten Zeichenform.

In der Inschrift des Cha-sechem(ui) kann das Kompositzeichen in der Zeichengruppe jedenfalls in einem Zeichenaspekt mit Bezug auf die Keule als Determinativ zu *ꜥḥ3* – „kämpfen" – verstanden werden. Demgegenüber weist das dem Mann aus dem Kopf wachsende Papyrusbüschel auf eine semographische Fixierung des grammatikalischen Objektes in Form dieses Männerzeichens hin. Dabei ist es ein Charakteristikum dieser mitunter geradezu emblematisch wirkenden Semogramme, dass die Grenzen des Zeichenstatus' zwischen den Polen Bild und Schrift oszillieren und gelegentlich ineinander geschoben sind.

Im Vergleich damit können wir in dem Terminus *skr* auf dem Annalenstein möglicherweise eine redaktionelle Vereinheitlichung bei der Niederschrift der Annalen in der V. Dynastie sehen[806], denn dort wird

[806] Die Problematik der Vorlagen diskutierte zuletzt H. ALTENMÜLLER, Der König, 2008. Er führte dort einen Eintrag für das vierte Regierungsjahr des Djer auf eine Verlesung aus einer hieratischen Vorlage zurück (7–10). So sehr wir zwar grundsätzlich mit solchen Umsetzungsfehlern aus Vorlagen rechnen können, scheint mir doch im konkreten Fall eine Lesung der Zeichen als „Weihräuchern dem „Schlachten der *rḫ.yt*; König(sfest)" durchaus plausibel. Gerade weil die Zeichenform *rḫ.yt*-Vogel mit Messer am Hals sonst nicht belegt ist, möchte ich daran als der *lectio difficilior* festhalten. Als Parallele ist etwa auf die Erschlagungsszene auf der Palette des Nar-me(he)r zu verweisen, wo wir vermutlich *nmt š* – „Abschlachten des See-Landes" – lesen können, Diskussion in Kap. II.1.

bezüglich des Unterwerfens von „Völkern“ (was auch immer das in den verschiedenen Angaben nun ganz genau meint) immer von *skr* gesprochen.

III.4 Die rückwärts gekrümmte Zeit: Jenseitige Vorstellungswelten in der funerären Kultur des ausgehenden 4. Jts. v. Chr. und ihre Bildsymbolik

Unter den Prunk-Paletten der proto- und frühdynastischen Zeit aus dem Niltal kennen wir (jedenfalls bisher) gar keine Dubletten, sondern alle bieten mehr oder weniger individuelle Bildschöpfungen. Andererseits ist in der Analyse ihrer Dekoration doch eine bemerkenswert einheitliche Formensprache, ja ein ihnen gemeinsamer ikonographischer Code erschließbar, und ebenso ist ein bestimmtes Motivrepertoire deutlich erkennbar[807]. Dabei zeugen zum einen die Qualität der Bearbeitung und zum anderen der elaborierte ikonographische Code von einer gewissen Professionalisierung einer Sinnstifter-Elite und speziell von Künstler-Handwerkern[808] sowie von einer komplexeren Rezeptionsweise der Sinn- und Bedeutungsträger bereits seit der protodynastischen Zeit.

Tatsächlich kann eine jede solche Prunk-Palette als ein in sich relativ geschlossener, bildsprachlich ausgesprochen durchkomponierter Text gelesen werden. Zugleich ist für die Interpretation aber auch zu beachten, dass dieser seinerseits in einem breiteren kulturellen Kontext stand, den wir allerdings nur in seltenen Fällen – und selbst dann oft nur sehr partiell – erschließen können. Während die Nar-me(he)r-Palette in der Ägyptologie zu dem Paradebild der proto- und frühdynastischen Zeit avancierte und auch die sogenannte Städte- oder Buto-Palette vielfach in der Forschung besprochen wurde[809], führt die von H. G. FISCHER publizierte Prunk-Palette aus dem Metropolitan Museum (Fig. 159)[810] bisher eher ein Randdasein in der Forschung. Dabei bietet auch sie historisch und religionsgeschichtlich ausgesprochen relevante Informationen für unser Verständnis der altägyptischen Kultur in ihrer formativen Phase.

---

807 Ein umfassender Katalog ist vorgelegt in der Leipziger Magisterarbeit von R. KUHN, Die Prunkpaletten, 2009.

808 Hier stellt sich auch die Frage nach dem Verhältnis „Denker“ – „Macher“, doch erlaubt uns die allzu begrenzte Materialbasis dazu keine konkreten Antworten. Immerhin kann durchaus mit einer gewissen Arbeitsteilung und einem entsprechend komplexen Fertigungsprozess gerechnet werden.

809 K. CIAŁOWICZ, La naissance, 2001; L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 144–150; C. Vogel, Ägyptische Festungen, 2004, 11f.

810 H. G. FISCHER, A Fragment, 1958; K. CIAŁOWICZ, La naissance, 2001, 48f.; J. O. GRANDSARD-DESMOND, Étude, 2004, 46.

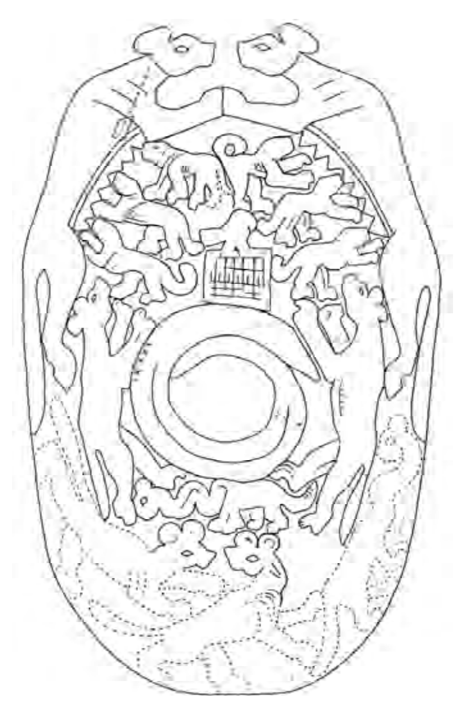


Fig. 159: Prunk-Palette MMA 28.9.9.

Wie z. B. die Löwenjagdpalette[811] ist sie ebenfalls nur auf einer Seite dekoriert. Bisher singulär unter den bekannten Prunk-Paletten ist, dass hier der Schminknapf von einer Ringelschlange gebildet wird. Eine gewisse Parallele bieten allerdings die verflochtenen Hälse der Schlangenhals-Panther auf der Prunk-Palette des Nar-me(he)r oder auf der erst vor einigen Jahren gefundenen Prunk-Palette aus Minshat Ezzat[812]. Hier ist aber eben nur ein Tier dargestellt. Auf die Bedeutung dieser Schlange wird noch zurückzukommen sein.

Die Gestaltung des Randes in Form zweier Caniden kennen wir z. B. auch von den aus Hierakonpolis stammenden Prunk-Paletten der Könige IBIS und STRAUSS[813]. Hier ist allerdings das Besondere, dass diese beiden Caniden deutlich erkennbare Zitzen haben, an denen jeweils drei junge Caniden saugen. Singulär ist diese Darstellung jedoch nicht, sondern sie hat eine direkte Parallele in einem Prunk-Palettenfragment aus dem Ostdelta (Fig. 160).

---

[811] L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 165–172.

[812] S. GABR EL-BAGHDADI, La palette, 1999; Deutungsversuch bei W. WESTENDORF, Die frühzeitlichen Prunkpaletten, 2006.

[813] L. MORENZ, Zoophore Herrschernamen, 2005.

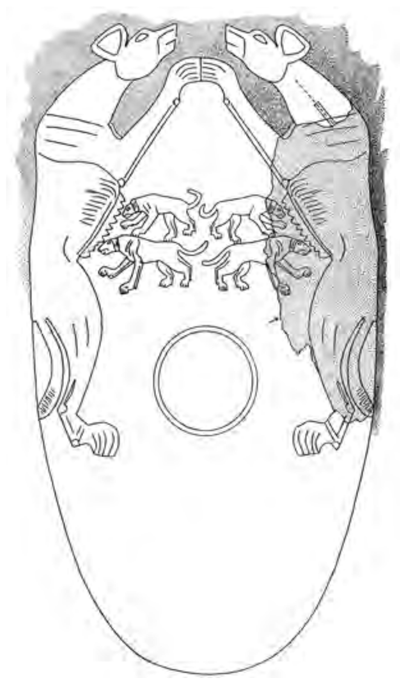


Fig. 160: Prunk-Palettenfragment aus Munagak,
Teilrekonstruktion (H. G. FISCHER).

Das Kompositwesen Serpopard, das im späteren 4. Jt. v. Chr. vermutlich im Rahmen eines komplexen Kulturtransfers aus Mesopotamien in das Niltal übernommen wurde[814], findet Parallelen im ikonographischen Repertoire der Prunk-Paletten, etwa auf der Caniden-Palette des Königs IBIS. Auch die *srẖ*-Fassade über der Ringelschlange hat eine Parallele unter den Prunk-Paletten, und zwar bei Nar-me(he)r. Im Unterschied dazu steht bei der Prunk-Palette aus dem Metropolitan Museum allerdings noch ein Falke über diesem *srẖ*. Tatsächlich können wir auch auf diversen anderen Objekten aus der proto- und frühdynastischen Zeit *srẖ*-Fassaden mit und ohne Falken darüber unterscheiden[815].

Nach dieser Bestimmung der Elemente und ihrer Verortung im ikonographischen Repertoire kommen wir nun im zweiten Schritt zu dem Versuch einer Deutung dieses Bildprogramms. Auffällig präsent sind auf dieser Prunk-Palette die Caniden[816], wobei hier drei Größen unterschieden werden können, die offenbar Altersstufen repräsentieren. Neben den säugenden

[814] F. A. M. WIGGERMAN, Mischwesen A, 1997.
[815] Aus der umfangreichen Diskussion genüge hier ein Hinweis auf S. HENDRICKX, Arguments, 2001.
[816] Zur Bedeutung der Caniden auf den proto- und frühdynastischen Monumenten: J. O. GRANDSARD-DESMOND, Étude, 2004, 46.

Canidenjungen und den ausgewachsenen Muttertieren an dem Rand der Prunk-Palette stehen rechts und links der Ringelschlange auch noch zwei Caniden in einer Altersstufe dazwischen. Diese Altersfolge mit drei Stufen erinnert an ein Grundmuster des Lebens, das eine zentrale Rolle auch im ägyptischen sakralen Denken spielte – so etwa in der Vorstellung vom Sonnengott in den drei Phasen

a) Morgendlicher Sonnengott (Chepri)
b) Mittäglicher Sonnengott (Re)
c) Abendlicher Sonnengott (Atum)[817].

Eben diese Vorstellung wirkte auch als ein Grundmotiv im ägyptischen Jenseitsdenken, sofern der Mensch in einen Tod-überwindenden Zyklus von *Geburt – Wachstum – Alter – Wiedergeburt* eingeschrieben werden sollte[818].

Wir können dieses auch Muster als einen Deutungsansatz für das Bildprogramm der Prunk-Palette des Metropolitan Museums ansetzen. Allerdings lässt sich für diese Palette eine etwas andere Gewichtung des Lebenszyklus' konstatieren, sofern hier die drei Stufen

a) Kindheit (saugende Caniden)
b) Jugend (rennende Caniden)
c) Erwachsenenalter (Muttertiere)

im Bild dargestellt sind.

Unterstützt wird diese Deutung als eine Darstellung des Lebenszyklus' durch ein zweites Motiv, nämlich die um den Schminknapf geringelte Schlange. Dieses Bildmotiv bedarf hier einer eigenen Diskussion.

Die symbolträchtige, vielfach in unterschiedlichen Kulturen verwendete Gestalt des Uroborus[819] stammt ursprünglich aus der altägyptischen Kultur[820]. Im Alten Ägypten wurde der Uroborus allerdings nur als ein Bildzeichen, nicht aber als Schriftzeichen im engeren Sinn verwendet. Wie so viele Symbole ist auch dieses Zeichen polysem, und die konkrete Bedeutung lässt sich erst aus einer Kontextanalyse dekodieren. Bereits in den Pyramidentexten des Alten Reiches (Pyr. 689b) steht *sd tp r3*. An dieser Stelle kennzeichnet das eindrückliche Sprach-Bild „Schwanz auf dem

---

817 Nicht selten waren die solaren Phasen allerdings in der bildlichen Darstellung auch auf den morgendlichen und den abendlichen Aspekt – Chepri und Atum – beschränkt.

818 P. DERCHAIN, Perpetuum Mobile, 1975; W. WESTENDORF, Einst, 1986.

819 Diskussion in L. MORENZ, Konzeptionen, 2008.

820 Dazu mit weiterführender Literatur: L. KAKOSY, Ouroboros, 1995 (beachte: Umzeichnung S. 129, fig. 5 ist nach der Fotografie auf Taf. II falsch, denn das Schlangenmaul geht von oben nach unten und nicht umgekehrt!).

Munde“ allerdings die hilflose Desorientierung der Chaos-Schlange[821]. Die Arbeit an diesem Symbol mit seinen Bedeutungshorizonten erfolgte im Niltal im Rahmen der Arbeit an den Jenseitsvorstellungen. Dabei wurden auch Bedeutungen überschrieben und teilweise invertiert. Die im Gegensatz zu dieser Chaos-Schlange von Pyr. 689b als positiv konzipierte, spezifische Form des Uroborus tatsächlich mit dem Schwanz im Mund und mit einer runden Krümmung bietet ein so anschauliches wie assoziationsreiches Denk-Bild der Rückkrümmung in sich, verknüpft Anfang und Ende und repräsentiert somit die Vorstellung eines (ewigen) Zyklus’.

Der älteste bekannte bildliche Beleg der tatsächlich runden Schwanzbeißer-Schlange (ägyptische Bezeichnung *sd-m-r3* – „Schwanz im Mund“)[822] stammt von einem der goldenen Schreine des Tut-anch-amun aus dem Neuen Reich. Dabei ist diese symbolische Gestalt in der zugehörigen Beischrift als *mḥn* – „die (in sich) Eingerollte“ – bezeichnet (Fig. 161).

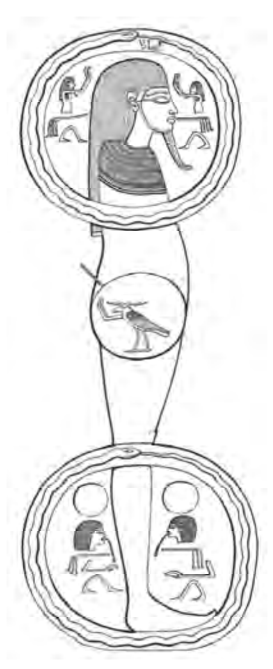


Fig. 161: Solarer Super-Gott vom Schrein des Tut-anch-amun,
an Kopf und Fuß umgeben von einer Umringlerschlange.

[821] Diese Vorstellung kulminierte in der mythologischen Figur der Apophis-Schlange (etwa P. BREMNER-RHIND 32, 44–6); P. KOUSOULIS, Magic, 1999. Ikonographisch wurde diese Negativierung der Schlangengestalt teilweise so gelöst, dass der Schlangenkörper nicht etwa rund ist, sondern den Umriss der Hieroglyphe *ḏw* – „übel“ – annimmt, L. KAKOSY, Ouroboros, 1995, 128 f., Fig. 1–4.

[822] Ob und wie weit der Unterschied *sd tp r3* versus *sd m r3* tatsächlich eine Differenz ausdrücken sollte, scheint mir nicht sicher.

Noch weit älter als dieser Uroborus ist dessen Vorgängerform – eben die *mḥn*-Umringlerschlange. Dabei hängt der Name *mḥn* etymologisch mit „ringeln“ zusammen und bedeutet „die Eingerollte“. Diese Beziehung verweist auf die kreisförmig gerollte Schlange.

Die *mḥn*-Umringlerschlange kennen wir bereits von Spieltafeln – bzw. auch Modellen davon – seit dem frühen 3. Jt. v. Chr. (Fig. 162)[823].

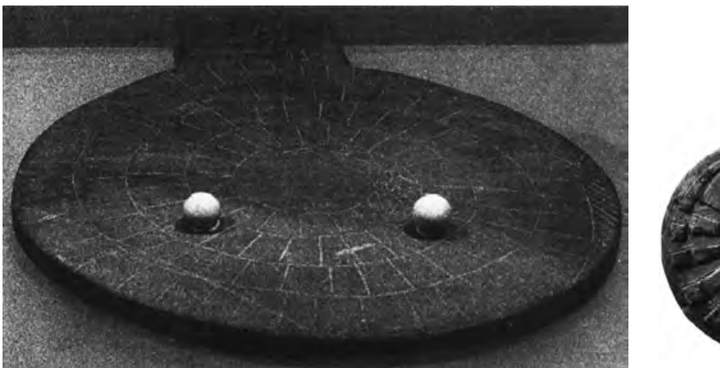




Fig. 162a und b: Schlangen-Spieltafel und Modell einer Schlangen-Spieltafel.

Bei diesen Schlangen-Tafeln wurden die für die Betrachter eindrücklichen Schuppen der Schlangenhaut als Spielfelder stilisiert, die hier jeweils Raum- bzw. Zeitabschnitte verkörpern[824]. Dabei können wir unter diesen Objekten nicht immer sicher zwischen wirklichen Spieltafeln und Modellen unterscheiden. Hauptkriterium ist die praktische Benutzbarkeit der Felder mit Spielsteinen, und von daher können wir die Tafel Fig. 162a eher als ein tatsächliches Spielbrett erklären, während das Objekt Fig. 162b besser als Modell einer Spieltafel zu verstehen ist. Noch deutlicher ist der Modell-Aspekt bei den beiden Objekten Fig. 163a[825] und 163b, denn hier ist nur der Schlangenleib ohne eine Segmentierung in Spielfelder angegeben.

---

823 W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, 638–642 und Taf. CCCLVIIII, CCCLIX.

824 Überblick zum Schlangenspiel, dessen Regeln wir bisher noch nicht genauer kennen, bei W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, 608–611.

825 Ikonographisch bemerkenswert ist die Umarbeitung des üblichen Rechteckes zu einem Gänsekopf. Hier ist eine qualitätvolle Detailgenauigkeit zu beobachten, die sich auch in der Gestaltung des Schlangenkopfes (gespaltene Zunge, Augenhöhlen, „Hörner“) zeigt. Während W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, 640 unter Q 2.9 eine Datierung in die I.–II. Dyn. oder das Alte Reich angaben, scheint mir die Datierung nach stilistischen Gesichtspunkten nicht unproblematisch und eine Ansetzung in das Neue Reich oder die Spätzeit zumindest erwägenswert.

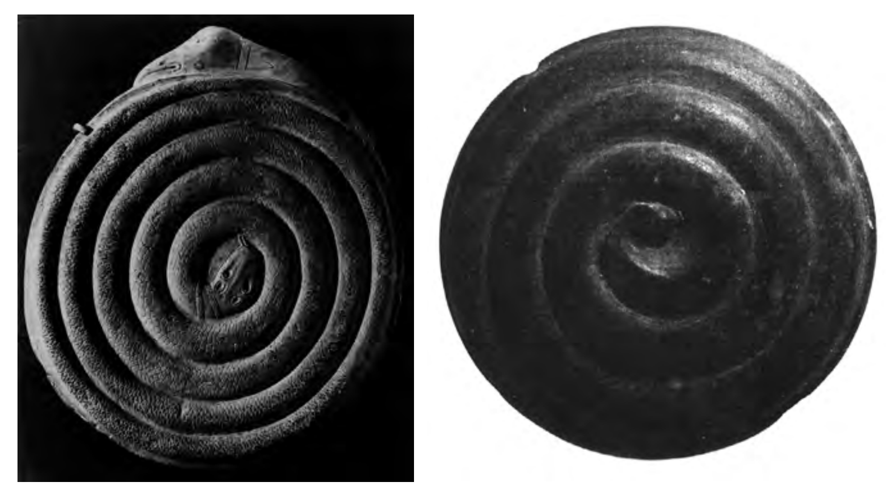


Fig. 163a und b: Schlangen-Bretter ohne Spielfelder.

Eben diese Schlangen-Bretter zeigen die kulturell hohe Symbolik der Form der eingerollten Schlange und ihre sakrale Bedeutung in der ägyptischen Kultur.

Einen deutlichen Bezug auf das Spielbrett zeigt die Hieroglyphenform des Alten Reiches, wie sie in Spruch 332 der Pyramidentexte als Determinativ zur *mḥn*-Umringlerschlange verwendet wurde: (541a). In dieser spezifischen Hieroglyphenform erweist das kleine Viereck oberhalb des Kreises den Bezug der Hieroglyphenform nicht einfach auf die *mḥn*-Umringlerschlange selbst, sondern auf das Schlangen-Spielbrett. Den bisher ältesten bekannten Beleg für diese Hieroglyphe bietet die kleine Objektliste im Grab des Ra-hotep aus der IV. Dynastie: [826]. Dabei repräsentieren diese Schlangen-Spielbretter die Unterwelt, durch die hindurch sich der Tote siegreich spielen muss[827], um so seinen Tod rituell zu überwinden[828].

[826] W. M. F. PETRIE, Meidum, 1892, 24, Taf. XIII. Hier ist auch auf die invertierte Schreibrichtung hinzuweisen, H. G. FISCHER, The Orientation, 1977.

[827] In den Beischriften zu zweidimensionalen Darstellungen des Schlangenspieles in Gräbern vom Alten Reich bis in die sogenannte Spätzeit ist mehrfach zu lesen: *ḥʿb m mḥnw* – „Das Zählen auf *der Schlange*“ – oder ähnlich (wir können auch mit einer Verkürzung und Lexikalisierung in der Form *ḥʿb mḥnw* = „*mḥn*-spielen“ rechnen), W. DECKER, M.

Hier wäre auch zu fragen, ob wir die Stele des Königs Djoser (Kairo, JE 98951), auf der in mehreren Feldern Schakale und Löwen einander abwechseln[829], mit in diese Deutung einbeziehen können. Diese Tiere könnten nämlich durchaus als Vertreter bestimmter Bereiche der Unterwelt verstanden werden, und diese Stele erinnert in ihrer Feldeinteilung an die Spielbretter. Es ist weiterhin auf Spielsteine in Form von Hunden und Löwen hinzuweisen, wie wir sie etwa aus Darstellungen im Grab des hohen Beamten Hema-ka aus der I. Dynastie kennen[830].

Eine ähnliche Bedeutung wie bei den proto- und frühdynastischen Schlangen-Brettern können wir auch für die eingerollte Schlange auf einer königlichen Prunk-Schminkpalette des ausgehenden 4. Jts. v. Chr. (Fig. 159) annehmen. Hier wurde der Schminknapf in Form eben einer solchen eingerollten Schlange gestaltet, während der Falken *srḫ* an das kleine Viereck oberhalb des (Schlangen-)Kreises der Spielbretter erinnert (Fig. 164a).

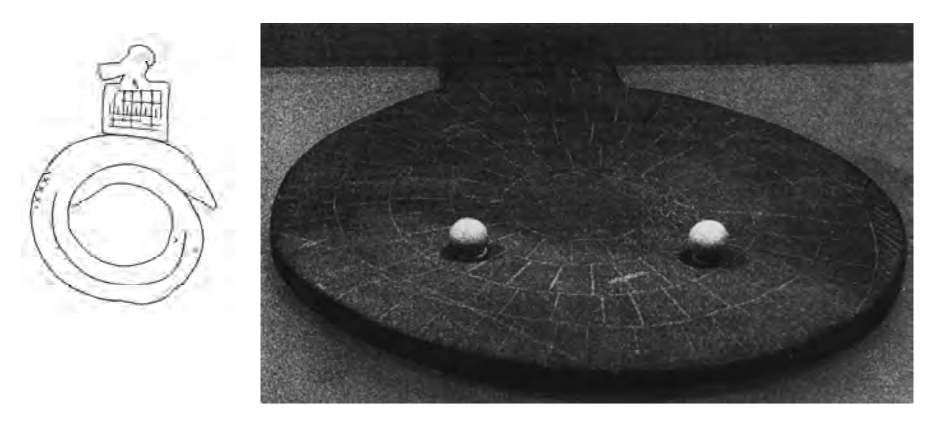


Fig. 164a und b: Ausschnitt von der Prunk-Palette, Vergleich mit Schlangen-Spielbrett des Horus-Acha; jeweils mit der Abfolge: Falke, *srḫ*, Schlange.

Bei den Spielbrettern und ihren Modellen befindet sich der Schlangenkopf immer innen, bei der Prunk-Palette jedoch außen. Hier ist die Schlange aber nur etwas mehr als einmal gewunden. Tatsächlich können diese geringelten Schlangen als Vorläufer des positiv konnotierten Uroborus verstanden wer-

HERB, Bildatlas, 1994, 635–638. Die Schlangenbezeichnung *mḥn* wurde als Name des Spielbrettes verwendet.

[828] Zu diesem Vorstellungskomplex vgl. etwa die Passage aus Spruch 175 des Totenbuches, die in zwei Versionen überliefert ist. Hier sagt Atum zu Osiris:
a) „nachdem ich mich wieder in eine Schlange verwandelt habe“ oder aber:
b) „nachdem ich mich wieder in andere Schlangen verwandelt habe“.
E. OTTO, Zwei Paralleltexte, 1962.

[829] Z. HAWASS, A Fragmentary Monument, 1994.

[830] Beispiele bei W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, Taf. CCCLV, Q 1.1, Taf. CCCLVII, Q. 18.

den, bei dem die Schlange in einer bildlich-symbolischen Steigerung ihren Schwanz tatsächlich im Maul hat. Über dieser gerollten Schlange steht auf der Prunk-Palette das königliche Symbol (eine Kombination aus Palastfassade + Horusfalke). Mit dieser Komposition wird zum Ausdruck gebracht, dass der – für uns anonym bleibende – Herrscher, dem diese Prunk-Palette gehörte, hier grafisch in den Zyklus der Verjüngung der Welt hineingenommen ist.

Dabei weist das Spielbrett Fig. 162a eine besondere Nähe zu dieser Palettendekoration auf, denn auch hier ist über der Schlange ein Falken-*srẖ* dargestellt, in dem allerdings in diesem Fall der klar lesbare Name von König Acha eingeschrieben steht (Fig. 164)[831]. Wie die Prunk-Palette stammen auch die Spielbretter und Modelle aus dem königlichen Umkreis und gehören in den Bereich der hohen Kultur. Tatsächlich könnten Schlangen-Spielbretter in der frühdynastischen Zeit durchaus zur königlichen Grabausstattung und zu der Elite gehört haben.

Mit dieser Deutung der eingerollten Schlange als einer symbolisch-mythologischen Repräsentation einer Raum- und Zeitreise in der Unterwelt können wir die Spielbretter des 4./3. Jts. v. Chr. als frühe Vorläufer der späteren ägyptischen mythologischen Jenseitsführer[832] – die ältesten erhaltenen Belege stammen von den beiden Gebeleiner Särgen des Iqer aus dem ausgehenden 3. Jt. v. Chr.[833] – fassen. Dies gilt auch für die als Modelle dienenden Schlangen-Bretter. Mit dem sich in den eigenen Schwanz beißenden Ouroboros – der gräzisierten Form einer ägyptischen Schlangenbezeichnung als „Groß Werdende“ (*wrr.t*)[834] – wurde die mehr oder weniger natürliche geringelte in eine nunmehr in besonderer Weise symbolisch relevante Schlangenform transponiert. Bildsymbolisch artikuliert sie die Idee von einer zyklisch-ewigen Erneuerung. Dabei baut die Bildsymbolik auf das in vielen Kulturen beobachtete Naturphänomen der sich häutenden und damit sich gleichsam „ewiglich“ erneuernden Schlangen auf[835].

Wie die drei Altersstufen der Caniden verweist also auch – und besonders – die eingerollte Schlange auf der Prunk-Palette des Metropolitan Museums auf die zyklische Zeit (ägyptisch *nḥḥ*)[836] hin, in die der (mutmaßlich königliche) Palettenbesitzer hineingenommen werden sollte.

So bleiben von den Elementen auf der Prunk-Palette noch der Falken-*srẖ* und der Serpopard zu deuten. Bei ersterem handelt es sich um ein

---

[831] W. DECKER, M. HERB, Bildatlas, 1994, 639 zu Q 2.5.
[832] E. HORNUNG, Altägyptische Jenseitsbücher, 1997.
[833] L. MORENZ, Die Zeit, 2010, 459–491.
[834] J. OSING, Die Nominalbildung, 1976, 196.
[835] Eben wegen dieses Phänomens wurde die Schlange auch in verschiedenen anderen Kulturen zu einem Symbol der Ewigkeit. So frisst z. B. gemäß dem akkadischen Gilgamesch-Epos die Schlange dem Helden das mühsam erworbene Kraut der Unsterblichkeit weg, S. M. MAUL, Das Gilgamesch-Epos, 2005.
[836] Diskussion der ägyptischen Zeitvorstellungen: J. ASSMANN, Zeit und Ewigkeit, 1975.

zumindest schrift-nahes, komplexes Zeichen, das auf das Königtum verweist. Demgegenüber würde ich von einer gelegentlich diskutierten Lesung der Schraffur in der Fassade als Königsnamen Djer absehen und dieses komplexe Zeichen vielmehr einfach als einen Hinweis auf das sakral aufgeladene Königtum verstehen, das sich im *Falken am Palast* manifestiert. Eine weitere Möglichkeit zu einer konkreten Namenslesung böte zwar die Schlange, denn in einer aufgerichteten Uräus-Form ist diese als Namensschreibung eines Königs der I. Dynastie (Lesung *Wadji* oder *Djet*) belegt. Allerdings liegt hier die Deutung der geringelten Schlange als ein stärker bildhaftes Zeichen im Sinne der *mḥn*-Schlange grafisch und schriftgeschichtlich doch weit näher als die Annahme eines in Größe und Form außergewöhnlichen Schriftzeichens. Als Parallele für einen Falken-*srḫ* ohne darin eingeschriebenen Namen ist etwa auf einen archaischen Siegelzylinder aus Heluan[837] hinzuweisen. Ebenso zeigt ein Objekt aus grüner Glasur aus dem archaischen Tempel von Abydos einfach nur eine *srḫ*-Fassade mit Falken darüber[838].

Analog zu diesem Falken-*srḫ* als dem Repräsentanten des Königtums und in direkter bildlicher Parallele dazu stehend, möchte ich hier auch in dem Serpoparden eine bildmetaphorische Verkörperung des Königs sehen. Wie der Falken-*srḫ* für Titel und Namen des Herrschers steht, so kann der Serpopard als ein metaphorisches Bild des Herrschers verstanden werden, und beide Elemente spielen auf dieser Palette formal und semantisch eng zusammen. Hier handelt es sich um eine metaphorische Identifikation, wie der Herrscher ja auch seit protodynastischer Zeit bild-metaphorisch in natürlichen Tieren wie Löwe oder Stier manifestiert wurde. Zugleich wird dabei deutlich, dass wie Löwe oder Stier auch der Serpopard bereits in der protodynastischen Zeit ein polysemes Symbol gewesen sein kann. Jedenfalls dürfte den am Seil geführten Serpoparden auf der Nar-me(he)r-Palette eine andere Bedeutung als dem Schlangenhals-Panther auf der Prunk-Palette MMA 28.9.9 zuzuschreiben sein.

Diese Überlegungen führen dazu, auf dieser Prunk-Palette ein geradezu erstaunlich kohärentes Dekorationsprogramm zu erkennen. Es verhandelt die zwei Aspekte:

1) Königtum
2) Lebenszyklus.

Während wir den Bezug auf das Königtum – oft mit besonderer Betonung von Stärke und Macht – auch von der Mehrheit der anderen proto- und frühdynastischen Prunk-Paletten kennen, ist der Bezug auf die Zeit und die Hoffnung auf eine zyklische Erneuerung hier besonders ausgeprägt. Immerhin hat diese Prunk-Palette eine sehr enge Parallele in dem

---

837 L. MORENZ, Bild-Buchstaben, 2004, 178–182.
838 H. W. MÜLLER, Ägyptische Kunstwerke, 1964, 27, sub A 27.

Fragment aus dem Ostdelta, wo (unter Vorbehalt von dessen fragmentarischer Erhaltung) diese Thematik ebenfalls im Vordergrund zu stehen scheint.

Somit fragt sich abschließend, ob wir den für diese Prunk-Palette aus dem Metropolitan Museum erarbeiteten Bezug auf die Sakralvorstellung einer zurück-gekrümmten Zeit, wie sie das symbolstarke Zeichen der geringelten Schlange eindrucksvoll verkörpert, auch grundsätzlich für die anderen Prunk-Paletten annehmen können. Eine solche Annahme ist zwar keineswegs notwendig, doch können wir jedenfalls für diese Prunk-Palette einen engeren Bezug auf die kulturelle Auseinandersetzung mit dem Tod ansetzen[839].

[839] Dazu passt auch die Beobachtung, dass nicht wenige Prunk-Schminkpaletten eben in Gräbern gefunden wurden. Immerhin könnte es sich hierbei auch um Nachnutzungen handeln.

IV. Ausblick

Die ägyptische Bild(er)welt kann als eine kulturspezifische, poetische Gestaltung der Wirklichkeit verstanden werden, die vielfache Facetten aufweist. In der Außenperspektive (etwa bei PLATON) aber auch in der Innensicht spielt die Fortschreibung bestimmter einmal geprägter Fomen, Motive und Stiltendenzen zwar eine gewisse Rolle, doch sollte ebenso die inhärente Dynamik gesehen und gewürdigt werden.

In der Prägung der „ägyptischen Kunst" spielten die Jahrzehnte im ausgehenden 4. und beginnenden 3. Jt. v. Chr. eine herausragende Rolle, und in dieser formativen Phase der ägyptischen Kultur wurden wesentliche Themen, Motive und Darstellungsmuster aber auch Medientechniken und Diskurse gestaltet. Zudem standen diese Entwicklungen in enger Wechselwirkung mit sozio-ökonomischen Prozessen. Für unser Verständnis der Grundlagen der ägyptischen Bilderwelt(en) ist der gewählte Zeitraum von herausragender Bedeutung. Allerdings begann auch damals nichts völlig Neues, sondern die kulturellen Wurzeln reichen sogar noch weit tiefer, und zwar bis in die Steinzeit.

Am Ausgang des Rundweges mit den verschiedenen Fallstudien sollen in diesem Horizont noch einmal die bildanthropologischen und philosophischen Fragen nach Schönheit und Kritik anklingen. Aus philosophischer Perspektive benannte JOHN HYMAN vor wenigen Jahren drei Bedingungen und Eigenheiten von Schönheit:

- Schönheit ist etwas, dem wir direkt begegnen
- Schönheit ist elementar erfreulich
- Schönheit generiert Liebe oder zumindest Verehrung[840].

Diese offenbar überkulturell relevante (universal gültige?) Trias zeigt sich durchaus auch im Blick auf die altägyptische Bilder-Welt, oder sie kann darin doch zumindest aufleuchten.

In einer anderen Sichtweise einer elementaren Schönheits- und Kunst-Kritik wurden in der abendländischen Denktradition drei (bzw. vier) strukturelle Vorwürfe an und gegen die Kunst[841] erhoben:

FELD	VORWURF	TYP
Ethik:	Kunst ist schön, aber nicht gut	*Boshafter*
Soziale Praxis:	Kunst ist luxuriös, aber nicht nützlich	*Verschwender*
Existentiell:	Kunst bietet Schein, aber nicht Wahrheit	*Blender*
(Frömmigkeit:	Kunst ist selbstgenügsam	*Lucifer/Narziss*)

[840] J. HYMAN, Is Beauty in the Eye of the Beholder, 2002.
[841] Eine anregende Skizze bietet C. F. VON WEIZSÄCKER, Zeit und Wissen, 1995, 409–420.

Tatsächlich waren diese Aspekte im Horizont verschiedener Kulturen aber immer nur bestimmte Denkmöglichkeiten, die je nach den Interessenlagen in einer mehr oder weniger starken Ausprägung und Mischung gelegentlich in Anschlag gebracht wurden, etwa von BERNHARD VON CLAIRVAUX in seiner bekannten mehrschichtigen (sowohl theologisch als ästhetisch als auch ökonomisch ausgerichteten) Polemik gegen die so auffälligen wie aufwendigen Monster-Figuren in den Kirchen seiner Zeit.

Im Alten Ägypten wurden die Bilder-Welten, jedenfalls soweit wir aus den Quellen wissen, nie auf einer kulturell-semantischen Ebene kritisiert, auch nicht die doch so offenkundig brutalen Szenen der Macht-Kunst. Ein Schlagbild wie das *Erschlagen der Feinde* war in diesem kulturellen Rahmen selbstverständlich, und daran änderte sich auch in den Jahrtausenden des Motivgebrauchs im Niltal anscheinend nichts Wesentliches. In dieser Kultur stand die Bildwelt zum einen anscheinend unhinterfragt in einem *titanischen* Herrschaftsdiskurs, und zum anderen diente sie dem kulturellen Anarbeiten gegen die Vergänglichkeit in der funerären Kultur sowie der Feier der Götterwelt. Somit ist eine stark funktionale Gebundenheit und Geladenheit dieser stilistisch und ikonographisch so ausgeprägten *Kunst im Zeitalter vor der Kunst* (H. BELTING) zu beobachten.

Trotzdem wurden im Niltal bereits von vor-ägyptischer Zeit an Regionen des Ästhetischen erobert und gepflegt, wobei hier als eine besondere Sinndimension auf die Vorstellung um die Wurzel *nfr* – „schön“ – hinzuweisen ist. Schönheit jedenfalls ist ein geradezu evolutionsbiologisch im Menschen angelegtes Gefühl und Bedürfnis, das dann in kulturell und individuell spezifischen Facetten im Horizont der Handlungsspielräume gestaltet wird. Hiermit wird ein Bergwerk des Sinns eröffnet, und eben damit soll hier und heute der Ball „ägyptische Bild(er)welten“ endgültig abgespielt werden.

Literatur

E. J. AARSETH, Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature, Baltimore 1997.
S. ABD EL-AZIM EL-ADLY, Das Gründungs- und Weiheritual des Ägyptischen Tempels von der frühgeschichtlichen Zeit bis zum Ende des Neuen Reiches, Tübingen 1981.
B. ADAMS, Dish of Delight and Coleoptera, in: FS Smith, London 1999, 1–9.
— Discovery of a Predynastic Elephant Burial, in: Archaeology International, UCL Institute of Archaeology 2, 1998/1999, 46–50.
— More Surprises in the Locality HK6 Cemetery, in: Nekhen News 11, 1999, 4f.
C. ALDRED, Egyptian Art in the days of the pharaohs, 3100–320 BC, London 1980.
D. C. ALLEN, The Predecessors of Champollion, APS Proceedings, Vol. 104, No. 5, 1960, 527–547.
H. ALTENMÜLLER, Fragen zur Ikonographie des Grabherrn in der 5. Dynastie des Alten Reiches, in: Kunst des Alten Reiches. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991, SDAIK 28, 1995, 19–32.
— Der König als Vogelfänger und Fischer (*nbty wḥꜥ*) – zu frühen Belegen eines traditionellen Motivs, in: FS Dreyer, Wiesbaden 2008, 1–18.
V. ANGENOT, La vectorialité de la scène des travaux des champs chez Mérérouka. Étude sur le sens de lecture des parois des mastabas de l'Ancien Empire, in: GM 176, 2000, 5–23.
— Pour une herméneutique de l'image égyptienne, in: CdE 80, 2005, 11–35.
R. ANTHES, Werkverfahren ägyptischer Bildhauer, in: MDAIK 10, 1941, 79–121.
— Die Maat des Echnaton von Amarna (Supplement zu JAOS 14), Baltimore 1952.
— Mythologie und der gesunde Menschenverstand in Ägypten, in: MDOG 96, 1965, 5–40.
R. ARNHEIM, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin, New York 1978.
DI. ARNOLD, Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler, München, Zürich 1992.
— Lexikon der ägyptischen Baukunst, München/Zürich 1994.
DO. ARNOLD, Töpferei, Töpferwerkstatt, Töpferöfen, Töpferscheibe, in: LÄ VI, 1986, 616–621.
S.-A. ASHTON, The Ptolemaic royal image and the Egyptian tradition, in: J. Tait (Hrsg.), "Never Had the Like Occurred": Egypt's view of its past (Encounters with Ancient Egypt), London 2003, 213–223.
H. ASSELBERGHS, Chaos en Beheersing: documenten uit aeneolithisch Egypte, Documenta et Monumenta Orientis Antiqui 8, Leiden 1961.
J. ASSMANN, Zeit und Ewigkeit im Alten Ägypten. Ein Beitrag zur Geschichte der Ewigkeit. AHAW Jg. 1975 Abh. 1, Heidelberg 1975.
— Die Verborgenheit des Mythos in Ägypten, in: GM 25, 1977, 7–43.
— Persönlichkeitsbegriff und -bewußtsein, in: LÄ IV, 1982, 963–978.
— Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.
— Ein Gespräch im Goldhaus über Kunst und andere Gegenstände, in: FS Brunner-Traut, Tübingen 1992, 43–60.
— Ägypten: Eine Sinngeschichte, München/Wien 1996.

— Maat. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten, München 2001.
— Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe, Lectio Teubneriana 8, Stuttgart/Leipzig 1999.
J. ASSMANN, T. MACHO, Der Tod als Thema der Kulturtheorie: Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten, Erbschaft unserer Zeit 7, Frankfurt/M. 2000.
S. H. AUFRÈRE, J.-C. GOLVIN, J.-C. GOYON, L'Égypte restituée I: Sites et temples de Haute Égypte (1650 av. J.-C.–300 ap. J.-C.), Paris 1991.
M. BACHMANN, Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse. Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst, OBO 148, Freiburg/ Göttingen 1996.
N. BADUEL, Tegumentary paint and cosmetic palettes in Predynastic Egypt. Impact of those artefacts on the birth of the monarchy, in: Origins II, OLA 172, 2008, 1057–1090.
O. BÄTSCHMANN, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1992[4].
J. BAINES, [c]Ankh-sign, belt and penis sheath, in: SAK 3, 1975, 1–4.
— On the status and purpose of ancient Egyptian art, in: ders., Visual and written culture in ancient Egypt, Oxford 2007, 298–337.
— Visual and written culture in ancient Egypt, Oxford 2007.
J. BAINES, C. RIGGS, Archaism and Kingship: a Late Royal Statue and its Early Dynastic Model, in: JEA 87, 2001, 103–118.
M. BARTA (Hrsg.), The Old Kingdom Art and Archaeology. Proceedings of the Conference held in Prague, May 31–June 4, 2004, Prag 2006.
W. BARTA, Kult, in: LÄ III, 1980, 839–848.
L. BAVAY, Matière première et commerce à longue distance: le lapis-lazuli et l'Égypte prédynastique, in: Archéo-Nil 7, 1997, 79–100.
M. BAXANDALL, Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of the pictorial style, Oxford 1972.
— Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990.
N. BEAUX, Le cabinet de curiosités de Thoutmosis III: Plantes et animaux du "Jardin botanique" de Karnak, OLA 36, Leuven 1990.
J. V. BECKERATH, Handbuch der ägyptischen Königsnamen, MÄS 49, Mainz 1999[2].
A. BEHRMANN, Das Nilpferd in der Vorstellungswelt der Alten Ägypter. Teil I, Katalog. Frankfurt/M./Bern/New York/Paris/Wien 1989; Teil II, Textband, Europäische Hochschulschriften, Reihe 38, Archäologie, Bd. 62, Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1996.
H. BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
— Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.
— Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005.
— Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.
— Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blickes, München 2008.
E. BERNHAUER, Der Bittgestus in der Privatplastik, in: GM 186, 2002, 17–26.
— Zur Typologie rundplastischer Menschendarstellungen am Beispiel der altägyptischen Privatplastik, in: SAK 34, 2006, 33–49.
R. S. BIANCHI, Tätowierung, in: LÄ VI, 1986, 145f.

S. BICKEL, Der leere Thron Echnatons. Zur Ikonographie der Amarnazeit, in: FS Keel, OBO Sonderband, Freiburg/Göttingen 2007, 189–213.
F. W. VON BISSING, Denkmäler ägyptischer Sculptur (3 Bände), München 1914.
J. BLACK, Reading Sumerian Poetry, London 1998.
H. BLUMENBERG, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt/M. 1986.
E. BLUMENTHAL, Expeditionsberichte, in: LÄ II, 1977, 59–61.
— Die Koptosstele des Königs Rahotep (London U. C. 14327), in: FS Hintze, Schr. Or. 13, Berlin 1977, 63–80.
— Den Falken im Nacken. Statuentypen und göttliches Königtum zur Pyramidenzeit, in: ZÄS 130, 2003, 1–30.
G. BOEHM, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007.
G. BOEHM (Hrsg.), Was ist ein Bild? München 2006[4].
M. BOMMAS, Schrein unter. Gebel es-Silsilah im Neuen Reich, in: FS Assmann, München 2003, 88–103.
M. BORAIK, Sphinx Avenue Excavations, First Report, in: CahKarnak 13, 2010, 45–64.
L. BORCHARDT, Allerhand Kleinigkeiten. Seinen wissenschaftl. Freunden u. Bekannten zu s. 70. Geburtstage am 5. Okt. 1933, Leipzig 1933.
G. BOSINSKI, Die große Zeit der Eiszeitjäger. Europa zwischen 40000 und 10000 v. Chr., in: Jahrb. RGZM 34, 1987, 1–139.
G. BOSINSKI, M. LORBLANCHET, Höhlenmalerei. Ein Handbuch, Sigmaringen 2000[2].
B. V. BOTHMER, On Realism in Egyptian Funerary Sculpture of the Old Kingdom, in: ders, Egyptian Art, 2004, 371–393.
— Egyptian Art. Selected Writings of Bernard V. Bothmer, hrsgg. von M. E. Cody, Oxford/New York 2004.
B. V. BOTHMER, H. DE MEULENAERE, H.W. MÜLLER, Egyptian Sculpture of the Late Period 700 B.C. to A.D. 100, Brooklyn 1960.
P. BOURDIEU, Soziologische Fragen, Frankfurt/M. 1993.
J. BOURRIAU, Pharaohs and Mortals. Egyptian Art in the Middle Kingdom, Cambridge 1988.
H. BRANDL, Untersuchungen zur steinernen Privatplastik der Dritten Zwischenzeit: Typologie, Ikonographie, Stilistik, Berlin 2008.
E. BRAUN, Egypt and the Southern Levant in the Late 4th Millennium BCE: Shifting Patterns of Interaction, in: FS Adams, Origins I, OLA 138, Leuven/Paris/Dudley, MA 2004, 507–517.
N. S. BRAUN, Pharao und Priester. Sakrale Affirmation von Herrschaft durch Kultvollzug. Untersuchungen zum täglichen Kultbildritual im Neuen Reich und der Dritten Zwischenzeit, Diss., Leipzig 2006.
T. L. BRAY (Hrsg.), The Archaeology and Politics of Food and Feasting in Early States and Empires, New York 2003.
J. H. BREASTED JR., Egyptian Servant Statues (BS 13), Washington 1948.
H. BREDEKAMP, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt/M. 1975.
— Sandro Botticelli, La Primavera: Florenz als Garten der Venus, Berlin 2009.
F. BREYER, Tanutamani. Die Traumstele und ihr Umfeld, ÄAT 57, Wiesbaden 2003.

E. BRUNNER-TRAUT, Drei altägyptische Totenboote und vorgeschichtliche Bestattungsgefässe (Negade II), in: FS Vandier, RdE 27, 1975, 41–55.
— Aspektive, in: LÄ I, 1975, 474–488.
— Tanz, in: LÄ VI, 1986, 215–231.
M. BUBER, Das dialogische Prinzip, Heidelberg 1962.
E. BUCAK, K. SCHMIDT, Dünyanin en eski heykeli, in: Atlas. Aylik Coğrafya ve Keşif Dergisi, sayi 127, 2003, 36–40.
N. BUCHEZ, Adaima (Upper Egypt): The stages of state development from the point of view of a "village community", in: Origins III, OLA 205, Leuven/Paris/Walpole, MA 2011, 31–40.
P. BURKE, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1992.
— Wörter machen Leute. Gesellschaft und Sprachen im Europa der frühen Neuzeit, Berlin 2006.
R. BUSSMANN, Die Provinztempel Ägyptens von der 0. bis zur 11. Dynastie. Archäologie und Geschichte einer gesellschaftlichen Institution zwischen Residenz und Provinz, PdÄ 30, Boston/Leiden 2010.
— Die ägyptischen Tempel der Staatseinigungszeit, in: L. D. Morenz, R. Kuhn (Hrsg.), Vorspann oder formative Phase? Ägypten und der Vordere Orient 3500–2700 v. Chr., Philippika 48, Wiesbaden 2011, 109–128.
O. CALABRESE, Semiotic aspects of art history: Semiotics of the fine arts, in: HSK 13.3, Berlin 2003, 3212–3234.
R. A. CAMINOS, T. G. H. JAMES, Gebel es-Silsilah I. The shrines, ASE 31, London 1963.
S. CAMPBELL, Feasting and dancing: gendered representation and pottery in later Mesopotamian prehistory, in: D. Bolger (Hrsg.), Gender through time in the Ancient Near East, Lanham 2008, 53–76.
A. CARTOCCI, Ancient Egyptian Art: Visual Encyclopedia, Kairo/New York 2009.
J. CAUVIN, Naissance des divinités, naissance de l'agriculture – La révolution des symboles au Néolithique, Paris 1994 (2. Aufl. 1997).
J.-L. DE CENIVAL, Un nouveau fragment de la Pierre de Palerme, in: BSFE 44, 1965, 13–17.
— L'Égypte avant les pyramides. 4[e] millénaire, Paris 1973.
V. CHRISTIAN, Altertumskunde des Zweistromlandes, Leipzig 1938.
H.-C. CHRISTIANSEN, Comics and Film. A Narrative Perspective, in: A. Magnussen, H.-C. Christiansen (Hrsg.), Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics, Kopenhagen 2000, 107–122.
K. M. CIAŁOWICZ, Ivory and Gold, Beginnings of the Egyptian Art, Poznan 2007.
— Protodynastic and Early Dynastic figurines from Tell el-Farkha. New approach to the beginnings of Egyptian art, in: L. D. Morenz, R. Kuhn (Hrsg.), Vorspann oder formative Phase? Ägypten und der Vordere Orient 3500–2700 v. Chr., Philippika 48, Wiesbaden 2011, 49–64.
— The Early Dynastic administrative-cultic centre at Tell el-Farkha, in: Origins III, OLA 205, Leuven 2011, 763–800.
P. COLLOMBERT, [Hieroglyphen] = [Hieroglyphen] = [Hieroglyphen] = (*m*)*ḥr*, "pyramide"?, in: GM 227, 2010, 17–22.

K. M. COONEY, The Cost of Death. The Social and Economic Value of Ancient Egyptian Funerary Art in the Ramesside Period, Eg Uitg 22, Leiden 2007.
L. CURTIUS, Die Antike Kunst I. Ägypten und Vorderasien, Handbuch der Kunstwissenschaft I, Berlin 1923.
U. DANIEL, Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, Frankfurt/M. 2001.
M. G. DARESSY, Un casse-tête préhistorique en bois de Gébelein, in: ASAE 22, 1922, 17–32.
M. DASCAL, K. D. DUTZ, The Beginnings of Scientific Semiotics, in: HSK 13.1, Berlin 1997, Art. 35, 746–762.
V. DASEN, Dwarfs in Ancient Egypt and Greece, Oxford 1993.
N. DE GARIS DAVIES, A. H. GARDINER, The Tomb of Antefoḳer, Vizier of Sesostris I, and of His Wife, Senet (No. 60), London 1920, TTS 2.
W.-M. DAVIS, Plato on Egyptian Art, in: JEA 65, 1979, 121–127.
— The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art, Cambridge/New York 1989.
— Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992.
W. V. DAVIES (Hrsg.), Colour and Painting in Ancient Egypt, London 2001.
W. V. DAVIES, R. FRIEDMAN, The Narmer Palette. An Overlooked Detail, in: Z. Hawass, M. Eldamaty, M. Trad (Hrsg.), Egyptian Museum Collections around the World I. Studies for the Centennial of the Egyptian Museum Cairo, Kairo 2002, 243–246.
W. DECKER, M. HERB, Bildatlas zum Sport im alten Ägypten. Corpus der bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz und verwandten Themen, HdO I, 14, Leiden/New York/Köln 1994.
E. DELANGE-BAZIN, Le poignard égyptien dit „du Gebel el Arak“, Paris 2009.
H. DEMISCH, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1977.
P. DERCHAIN, Un manuel de géographie liturgique à Edfou, in: CdE XXXVII, No 73, 1962, 31–65.
— Hathor Quadrifrons. Recherches sur la syntaxe d'un mythe égyptien, Istanbul 1972.
— Perpetuum mobile, in: FS Vergote, Leuven 1975–1976, 153–161.
M. DIERS, Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt/M. 1997 .
J. VAN DIJK, Gott. A. Nach sumerischen Texten, in: RlA 3, 1971, 532–543.
B. DOMINICUS, Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches, SAGA 10, Heidelberg 1994.
R. DRENKHAHN, Werkstatt, in: LÄ VI, 1986, 1224f.
G. DREYER, Elephantine VIII. Der Tempel der Satet. Die Funde der Frühzeit und des Alten Reiches, AV 39, Mainz 1986.
— Umm el Qaab 1. Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse, AV 86, Mainz 1998.
— Motive und Datierung der prädynastischen Messergriffe, in: C. Ziegler (Hrsg.), L’art de l’Ancien Empire égyptien. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 3 et 4 avril 1998, Paris 1999, 195–226.
M. DROSNIN, Der Bibel-Code, München 1997.

X. DROUX, Une représentation de prisonniers décapités en provenance de Hiérakonpolis, in: BSEG 27, 2005-7, 33–42.
F. DUBERY, J. WILLATS, Perspective and other drawing systems, London 1983.
E. DZIOBEK, Das Grab des Ineni: Theben Nr. 81, AV 68, Mainz 1992.
M. EATON-KRAUSS, The representations of statuary in private tombs of the Old Kingdom, ÄA 39, Wiesbaden 1984.
— Artists and Artisans, in: OEAE I, Oxford 2001, 136–140.
— The Location of Inscriptions on Statues of the Old Kingdom, in: FS Malek, OLA 185, Leuven 2009, 129–153.
M. EATON-KRAUSS, E. GRAEFE (Hrsg.), Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte, HÄB 29, Hildesheim, 1990.
U. ECO, Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. 1973.
— Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1990.
— Zehn Arten, vom Mittelalter zu träumen, in: ders., Über Spiegel und andere Phänomene, München 1990, 111–126.
— Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation, München 1996.
— Die Grenzen der Interpretation, München 1999[2].
E. EDEL, Altägyptische Grammatik I, An.Or. 34, Rom 1955.
— Beiträge zu den ägyptischen Sinai-Inschriften, in: NAWG 6, 1983, 157–185.
E. EGGEBRECHT, Greif, in: LÄ II, 1977, 895f.
K. EHLICH, Alltägliche Wissenschaftssprache, in: Info DaF 26, 1999, 3–24.
I. EIBL-EIBESFELDT, Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie, München 1995[3].
J. EIWANGER, Merimde Benisalame III. Die Funde der jüngeren Merimdekultur, AV 59, Mainz 1992.
J. P. ELIAS, Coffin Inscription in Egypt after the New Kingdom: A study of Text Production and Use in Elite Mortuary Preparation, Diss. Chicago, 1993.
W. B. EMERY, Hor-Aha. Excavations at Saqqara 1937–1938, Kairo 1939.
E.-M. ENGEL, Das *ḥw.t pi-ḥr.w msn.w* in der ägyptischen Frühzeit, in: FS Dreyer, MENES 5, Wiesbaden 2008, 107–126.
R. ENGELBACH, An alleged winged Sun-disk of the first Dynasty, in: ZÄS 65, 1930, 115–116.
W. ENNENBACH, Über das Rechts und Links im Bilde, in: ZÄK 41, 1996, 5–57.
L. EVANS, Animal Behaviour in Egyptian Art. Representations of the Natural World in Memphite Tomb Scenes, ACE Studies 9, Oxford 2010.
H. G. EVERS, Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des mittleren Reichs (2 Bände), München 1929.
C. EYRE, The Cannibal Hymn: A Cultural and Literary Study, Liverpool 2002.
W. FARBER, Associative Magic: Some Rituals, Word Plays, and Philology, in: JAOS 106/3, 1986, 447–449.
B. FAY, Spaziergang durch das Ägyptische Museum Berlin. Ein antikes Kunst-Malbuch für Kinder, Mainz 2005.
H. FECHHEIMER, Die Plastik der Ägypter, Berlin 1914.
P. FEYERABEND, Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie, Frankfurt/M. 1976.
C. FIEDLER, Schriften über Kunst 1, [1913/4], München 1971.

E. FINKENSTAEDT, Regional Painting Style in Prehistoric Egypt, in: ZÄS 107, 1980, 116–120.
H. G. FISCHER, A Fragment of late Predynastic Egyptian relief from the Eastern Delta, in: ArtAs 21/1, 1958, 64–88.
— The Cult and the Nome of the Goddess Bat, in: JARCE 1, 1962, 7–23.
— Ancient Egyptian Representations of Turtles, MMA Papers 13, New York 1968.
— Redundant Determinatives in the Old Kingdom, in: MMJ 8, 1973, 7–25
— Varia, Egyptian Studies I, New York 1976.
— The Evolution of Composit Hieroglyphs, in: MMJ 12, 1977, 5–19.
— The Orientation of Hieroglyphs 1: Reversals, Egyptian Studies II, New York 1977.
— Varia nova, Egyptian Studies III, New York 1996.
— Two Iconographic Questions: Who and When, in: FS Aldred, London 1997, 138–147.
H. W. FISCHER-ELFERT, Die Vision von der Statue im Stein. Studien zum altägyptischen Mundöffnungsritual, Heidelberg 1998.
— Das verschwiegene Wissen des Irtisen (Stele Louvre C 14). Zwischen Arcanum und Preisgabe, in: J. Assmann, M. Bommas (Hrsg.) Ägyptische Mysterien? München 2002, 27–35.
— Abseits von Maat. Fallstudien zu Außenseitern im Alten Ägypten, WSA 1, Würzburg 2005.
M. FITZENREITER, Grabdekoration und die Interpretation funerärer Rituale im Alten Reich, in: H. Willems (Hrsg.), Social Aspects of Funerary Culture in the Egyptian Old and Middle Kingdoms; Proceedings of the international symposium held at Leiden University 6–7 June, 1996, OLA; 103, Leuven 2001, 67–140.
— Richtungsbezüge in ägyptischen Sakralanlagen – oder: Warum im ägyptischen Tempel das Sanktuar hinten links in der Ecke liegt (2 Teile), in: SAK 31, 2003, 107–151 und SAK 32, 2004, 119–148.
— (Hrsg.), Genealogie. Realität und Fiktion von Identität, IBAES V, Online im Internet: URL: http://www2.rz.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes5 (30.11.2012), Druckversion: London 2005.
— (Hrsg.), Das Ereignis. Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Befund. IBAES 10, London 2009.
— Texte im Verborgenen. (Un)Zugänglichkeit, Performanz und Emergenz religiöser Texte im Ägypten der pharaonischen Zeit, i. Dr.
F. FÖRSTER, S. HENDRICKX, Early Dynastic Art and Iconography, in: Blackwells Companion, 2010, 826–852.
R. FREED, The Development of the Middle Kingdom Egyptian Reliefs, Diss. New York 1984.
— Stela Workshops of Early Dynasty 12, in: FS Simpson, Boston 1996, 327–334.
— Relief Styles of the Nebhepetre Montuhotep Funerary Temple Complex, in: FS Aldred, 1997, 148–163.
F. D. FRIEDMAN, The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex, in: JARCE 32, 1995, 1–42.
R. FRIEDMAN, The Ceremonial Centre at Hieraconpolis, Locality Hk 64, in: A. J. Spencer (Hrsg.), Aspects of Early Egypt, London 1996, 16–35.

— Hieraconpolis Locality HK29A: The Predynastic Ceremonial Centre Revisited, in: JARCE 45, 2009, 79–103.
T. FRINGS, Antike und Christentum an der Wiege der deutschen Sprache, Leipzig 1948.
M. FUHRMANN, Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch, Stuttgart 2001[2].
G. A. GABALLA, Narrative in Egyptian Art, SDAIK 2, Mainz 1976.
S. GABR EL-BAGHDADI, La palette décoré de Minshat Ezzat (delta), in: Archéo-Nil 9, 1999, 9–11.
H. G. GADAMER, Wahrheit und Methode I und II. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1990[6].
G. GALASSI, L'arte del più antico Egitto nell Museo di Torino, Roma 1955.
M. C. GATTO, The Aswan Area at the Dawn of Egyptian History, in: EA 35, 2009, 12–15.
C. GEERTZ, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt/M. 1987.
G. GILBERT, Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt, BAR 1208, Oxford 2004.
C. GINZBURG, Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1983.
R. GIVEON, A Second Relief of Sekhemkhet in Sinai, in: BASOR 216, 1974, 17–20.
J. J. GLASSNER, Écrire à Sumer. L'invention du cuneiform, Paris 2000.
T. GLÜCK, L. MORENZ, Exotisch, Weisheitlich und Uralt. Europäische Konstruktionen Altägyptens, Hamburg 2007.
G. GODRON, Etudes sur l'Horus Den et quelques problèmes de l'Egypte Archaïque, Genève 1990.
O. GOLDWASSER, From Icon to Metaphor. Studies in the Semiotics of the Hieroglyphs, OBO 142, Freiburg/Göttingen 1995.
O. GOLDWASSER, N. LAOR, The Allure of the Holy Glyphs: A Psycholinguistic Perspective on the Egyptian Script, in: GM 123, 1991, 37–51.
E. GOMBRICH, Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought, in: JWGI 11, 1948, 163–92.
— How to Read a Painting, 1961, deutsch: Vom Bilderlesen, in: E. Gombrich, Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Frankfurt/M. 1978, 263–277.
— Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/Zürich 2002[6].
— Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt/M. 1981.
— Kunst und Kritik, Stuttgart 1988.
N. GOODMAN, Ways of Worldmaking, Indianapolis 1978, deutsch: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/M. 1984.
J. C. GOYON, C. CARDIN et alii, Trésors d'Egypte: La cachette de Karnak, Grenoble 2004.
G. GRAFF, Les représentations prédynastiques d'oryctéropes, in: Proceedings of the ninth international Congress of Egyptologists, OLA 150, 2007, 829–835.
— Les peintures sur vases de Nagada I–Nagada II. Nouvelle approche sémiologique de l'iconographie prédynastique, EPM 6, Presses Universitaires de Louvain, Louvain 2009.

G. GRAFF, M. EYKERMAN, S. HENDRICKX, Architectural Elements on decorated pottery and the ritual presentation of desert animals, in: R. F. FRIEDMAN, P. N. FISKE (Hrsg.), Egypt at its Origins III, OLA 205, Leuven 2011, 437–465.

O. GRANDSARD-DESMOND, Étude sur les Canides des temps prepharaoniques en Égypte et au Soudan, BAR Int. Series 1260, Oxford 2004.

S. GREENBLATT, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, Frankfurt/M. 1993.

R. GRIESHAMMER, Zum „Sitz im Leben" des negativen Sündenbekenntnisses, in: ZDMG Suppl. 2, 1974, 19–25.

A. GRIMM, Das Königsornat mit dem Sonnenvogel. Zu *s(j)ꜣt* und *djbꜣ* als Bezeichnungen königlicher Trachtelemente, in: GM 115, Göttingen 1990, 33–37.

— Aelians Krähe des Königs Mares. Berichte antiker Autoren über den Raben im Lichte altägyptischer Quellen, in: FS Assfalg, ÄAT 20, Wiesbaden 1990, 135–154.

A. GRIMM, S. SCHOSKE (Hrsg.), Hatschepsut – KönigIN Ägyptens: [veröffentlicht anlässlich der Sonderausstellung Hatschepsut – KönigIN Ägyptens, München, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, 22. Juli bis 6. November 1999], SAS 8, München 1999.

— Am Beginn der Zeit, Ägypten in der Vor- und Frühzeit: [veröffentlicht anlässlich der Sonderausstellung Am Beginn der Zeit – Ägypten in der Vor- und Frühzeit, München Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, 24. November 2000 bis 22. April 2001], SAS 9, München 2000.

S. GRUNERT, Nicht nur sauber, sondern rein: Rituelle Reinigungsanweisungen aus dem Grab des Anchmahor in Saqqara, in: SAK 30, Hamburg 2002, 137–151.

W. GUGLIELMI, Humor in Wort und Bild auf altägyptischen Grabdarstellungen, in: H. Brunner (Hrsg.), Wort und Bild, München 1979, 181–200.

R. GUNDLACH, Temples, in: D. B. Redford, The Oxford Encyclopedia to Ancient Egypt 3, Oxford 2001, 363–379.

W. VAN HAARLEM, Temple Deposits at Tell Ibrahim Awad - a Preliminary Report, in: GM 148, 1995, 45–52.

— Temple Deposits at Tell Ibrahim Awad II – An Update, in: GM 154, 1996, 31–34.

L. HABACHI, Tell Basta, CASAE 22, Kairo 1957.

— Features of the Deification of Ramesses II, ADAIK 5, Glückstadt 1969.

J. HAHN, Kraft und Aggression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands? Tübingen 1986 (Archaeologica Venatoria 7).

N. HARRINGTON, Human Representation in the Predynastic Period: the Locality HK6 Statue in Context, in: OLA 138, Leuven 2004, 25–43.

— MacGregor-Man and the Development of anthropomorphic figures in the Late Predynastic Period, in: K. Kroeper, M. Chłodnicki, M. Kobusiewicz (Hrsg.), Archaeology of Early Northeastern Africa, Poznan 2006, 659–670.

M. HARTWIG, Between Predynastic Palettes and Dynastic Relief: The Case of Cairo JE 46148 & BMA 66.175, in: FS Dreyer, MENES 5, Wiesbaden 2008, 195–209.

U. HARTUNG, Umm el-Qaab II. Importkeramik aus dem Friedhof U in Abydos (Umm el Qaab) und die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im 4. Jahrtausend v. Chr., AV 92, Mainz 2001.

— Tell el Fara'in - Buto, 10. Vorbericht, in: MDAIK 65, 2009, 83–190.

S. HARVEY, A Decorated Protodynastic Cult Stand from Abydos, in: FS Simpson, Boston, Mass. 1996, 361–378.
H. HAUPTMANN, Ein Kultgebäude in Nevalı Çori, in: FS Palmieri, Rom 1993, 37–69.
M. HAUSKELLER (Hrsg.), Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno, München 1994.
Z. HAWASS, A Fragmentary Monument of Djoser from Saqqara, in: JEA 80, London 1994, 45–56.
Z. HAWASS et alii, Ancestry and Pathology in King Tutankhamun's Family, in: JAMA 303/7, Chicago 2010, 638–647.
K. A. HAYS-GILPIN, Ambigious Images. Gender and Rock Art, Walnut Creek et alii 2004.
R. HEIDT, Erwin Panofsky – Kunsttheorie und Einzelwerk, Wien 1977.
S. C. HEINZ, Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches – Eine Bildanalyse, Wien 2001.
— Wie wird ein Feldzug erzählt? – Bildrepertoire, Anbringungsschema und Erzählform der Feldzugsreliefs im Neuen Reich, in: M. Bietak, M. Schwarz (Hrsg.), Krieg und Sieg – narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter; Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloss Haindorf, Langenlois. Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Archäologischen Institutes 20, Wien 2002, 43–67.
W. HELCK, Messer, in: LÄ IV, 1982, 109–113.
— Priester, Priesterorganisation, Priestertitel, in: LÄ IV, 1982, 1084–1097.
— Untersuchungen zur Thinitenzeit, ÄA 45, Wiesbaden 1987.
S. HENDRICKX, Analytical Bibliography of the Prehistory and the Early Dynastic Period of Egypt and Northern Sudan, EPM 1, Leuven 1995.
— La chronologie de la préhistoire tardive et des débuts de l'histoire d'Égypte, in: Archéo-Nil 9, Paris 1999, 13–81.
— Autruches et flamants – les oiseaux représentés sur la céramique prédynastique de la catégorie Decorated, in: CCE 1, Cachan 2000, 21–52.
— Arguments for an Upper Egyptian Origin of the Palace-facade and the Serekh during Late Predynastic – Early Dynastic Times, in: GM 184, 2001, 85–110.
— The Earliest Example of Pharaonic Iconography, in; Nekhen News 17, 2005, 14–15.
— Predynastic - Early Dynastic Chronology, in: E. Hornung, R. Krauss, D. Warburton (Hrsg.), Ancient Egyptian Chronology, HdO 1, Leiden u. a. 2006, 55–93.
— Rough Ware as an Element of Symbolism and Craft Specialisation at Hierakonpolis' Elite Cemetery HK 6, in: Origins II, OLA 172, Leuven 2008, 61–85.
S. HENDRICKX, M. EYKERMAN, Tusks and Tags. Between the Hippopotamus and the Naqada plant, in: Origins III, OLA 205, Leuven 2011, 497–570.
S. HENDRICKX, R. FRIEDMAN, M. EYCKERMAN, Early Falcons, in: L. Morenz, R. Kuhn (Hrsg.), Vorspann oder formative Phase, 2011, 129–162.
H. HESSE, Stiller Abend, in: Bilderbuch der Erinnerungen, Berlin/Weimar 1986, 142–147.
E. HICKMANN, Flöte, in: LÄ II, 1977, 265–267.
E. J. HOBSBAWM, T. RANGER (Hrsg.), The Invention of Tradition, Cambridge 1983.
J. K. HOFFMEIER, Sacred in the Vocabulary of Ancient Egypt – The Term dscheser, with special Reference to Dynasties I–XX, OBO 59, Freiburg 1985.

M. HOLLAENDER, „Pankow greift nach der schönen Ägypterin“, Forderungen der DDR nach Nofretete und „Mann mit Goldhelm“ verzögern das deutsch-deutsche Kulturabkommen, in: DA, 2005, 835–842.
G. D. HORNBLOWER, Predynastic Figures of Woman and their Successors, in: JEA 15, 1929, 25–47.
E. HORNUNG, Der Mensch als „Bild Gottes“ in Ägypten, in: O. Loretz (Hrsg.), Die Gottebenbildlichkeit des Menschen, München 1967, 123–156.
— Altägyptische Höllenvorstellungen, ASAW 59, Heft 3, Berlin 1968.
— Altägyptische Jenseitsbücher. Ein einführender Überblick, Darmstadt 1997.
— Das esoterische Ägypten – Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland, München 1999.
E. HORNUNG, R. KRAUSS, D. WARBURTON, Ancient Egyptian Chronology, HdO, Leiden u. a., 2006.
J. HUIZINGA, Homo ludens, (erstmals: 1930), Kopenhagen 1997.
D. HUYGE, A Double-powerful Device for Regeneration: The Abu Zaidan Knife Handle Reconsidered, in: FS Adams, Origins I, OLA 138, 2004, 823–836.
J. HYMAN, Is Beauty in the Eye of the Beholder, in: Think, spring 2002, 81–92.
— The Objective Eye: colour, form and reality in the theory of art, Chicago 2006.
— Art and Neuroscience, in: R. Frigg, M.C. Hunter (Hrsg.), Beyond Mimesis and Convention, Boston 2010, 245-261
M. R. IBRAHIM, P. TALLET, Trois bas-reliefs de l’époque thinite ou Ouadi El-Humur: Aux origines de l’exploration Sud-Sinai par les Égyptiens, in: RdE 59, Paris 2008, 155–180.
M. IMDAHL, Giotto Arenafresken. Ikonographie Ikonologie Ikonik, München 1996³.
W. ISER, Der Akt des Lesens, München 1976.
E. IVERSEN, The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition, Princeton, NJ 1993.
— Canon and Proportions in Egyptian Art, Warminster 1975.
R. JAKOBSEN, Verfall des Films? [1933], wieder abgedruckt in: ders., Semiotik (Hrsg. E. Holenstein), Frankfurt/M. 1992, 256–266.
— Peirce [1977], wieder abgedruckt in: ders., Semiotik (Hrsg. E. Holenstein), Frankfurt/M. 1992, 99–107.
K. JANSEN-WINKELN, Ägyptische Geschichte im Zeitalter der Wanderungen von Seevölkern und Libyern, Möhnesee 2002.
A. JAUBERT, Photos, die lügen: Politik mit gefälschten Bildern. Athenäum, Frankfurt/M.1989.
H. R. JAUSS, Rezeption, Rezeptionsästhetik, in: HWP 8, Darmstadt 1992, 996–1004.
S. B. JOHNSON, The Cobra Goddess of Ancient Egypt. Predynastic, Early Dynastic and Old Kingdom Periods, Studies in Egyptology, London 1990.
F. JUNGE, Die Lehre Ptahhoteps und die Tugenden der ägyptischen Welt, OBO 193, Freiburg/Göttingen 2003.
O. KAELIN, „Modell Ägypten“. Adoption von Innovationen im Mesopotamien des 3. Jahrtausends v. Chr., OBO. SA 26, Freiburg/Göttingen 2006.
V. KÄSTNER, H. HERES, Der Pergamonaltar, Mainz 2004.
J. KAHL, Das System der ägyptischen Hieroglyphenschrift in der 0.–3. Dynastie, GOF IV, 29, Wiesbaden 1994.

— Ein bislang unbeachtetes Beispiel für die Unschädlichmachung von Schriftzeichen aus dem sogenannten Menesgrab in Naqada, in: SAK 28, 2000, 125–129.
— Frühägyptisches Wörterbuch, bisher drei Lieferungen erschienen, Wiesbaden 2002ff.
— “Ra is my lord”. Searching for the Rise of the Sun God at the Dawn of Egyptian History, MENES 1, Wiesbaden 2007.
— *nsw* und *bit*: die Anfänge, in: FS Dreyer, MENES 5, Wiesbaden 2008, 307–351.
J. KAHL, N. KLOTH, U. ZIMMERMANN, Die Inschriften der 3. Dynastie. Eine Bestandsaufnahme, ÄA 56, Wiesbaden 1995.
W. KAISER, Zur inneren Chronologie der Naqadakultur, in: Archaeologica Geographica, 1957, 69–77.
L. KÁKOSY, Ouroboros on Magical Healing Statues, in: FS Stricker, DE, Special Number 2, Oxford 1995, 123–129.
F. KAMMERZELL, Zeichenverstümmelung, in: LÄ VI, 1986, 1359–1361.
H. KANTOR, in: M.J. Mellink, J. Filip (Hrsg.), Frühe Stufen der Kunst, PKG 14, Berlin 1975.
E. KANTOROWIZ, The Kings Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957.
P. KAPLONY, IÄF I–III, Wiesbaden 1963.
— Kleine Beiträge zu den Inschriften der ägyptischen Frühzeit, ÄA 15, Wiesbaden 1966.
— Die Rollsiegel des Alten Reiches I, Monumenta Aegyptiaca 2, Brüssel 1977.
— Die Rollsiegel des Alten Reiches II, Monumenta Aegyptiaca 3, Brüssel 1981.
G. VON KASCHNITZ-WEINBERG, Kleine Schriften zur Struktur (hrsg. H. von Heintze), Berlin 1965.
O. KEEL, Das Recht der Bilder, gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder, OBO 122, Freiburg/Göttingen 1992.
L. KEIMER, Sur deux vases prédynastiques de Khozâm, in: ASAE 35, 1935, 161–181.
— Motifs ornamenteaux peints sur certaines figurines prédynastiques, in: MIE 53, 1948, 1–6.
— Note sur les rhinocéros de l’Egypte ancienne, in ASAE 48, 1948, 47–54.
R. KELLER, Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache, Tübingen 1990, 1994².
R. KELLER, H. LÜDTKE, Kodewandel, in: Handbuch der Semiotik, HSK 13.1, Berlin 1997, 414–435.
B. KEMP, A. BOYCE, J. HARREL, The Colossi from the Early Shrines at Coptos in Egypt, in: CAJ 10, 2000, 211–242.
W. KEMP, Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild, Köln 1985.
W. KEMP (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild, Köln 1985.
D. J. KEVLES, L. HOOD (Hrsg.), The Code of Codes, Cambridge/ Mass. 1992.
F. KITTLER, Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1985.
— Geschichte der Kommunikationstechniken, in: R. Posner, K. Robering, T. A. Sebeok (Hrsg.), Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur 4, Berlin 2004, Artikel 159, 3345–3357.

L. J. KINNEY, Dancing on a Time Line. Visually Communicating the Passage of Time in Ancient Egyptian Wall Art, in: BACE 18, North Ryde, NSW, 2007, 145–159.

R. KLIBANSKI, E. PANOFSKY, F. SAXL, Saturn and Melancholie, London 1964.

A. KJØLBY, New Kingdom Private Temple Statue. A Study of Agency, Decision-making and Materiality, Diss. Kopenhagen, 2007.

— Material Agency, Attribution and Experience of Agency in Ancient Egypt. The case of New Kingdom private temple statues, in: BAR 2019, Oxford 2009, 31–46.

J. A. KNUDTZON, Tilgung des Amun in Keilschrift, in: ZÄS 35, 1897, 107f.

R. KONERSMANN, Kritik des Sehens, Leipzig 1997.

P. KOPP, Elephantine XXXII: Die Siedlung der Naqada-Zeit, AV 118, Mainz 2006.

K. KOTHAY, Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art, i. Dr., Budapest.

P. KOUSOULIS, Magic and Religion as Performative Theological Union: the Apotropaic Ritual of Overthrowing Apophis, unpublizierte PhD. Dissertation, University of Liverpool, 1999.

G. KRAHMER, Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst, 28. Hallesches Winckelmannprogramm, Halle 1931.

R. KRAUSS, Bemerkungen zum Narmer-Pavian (Berlin 22607) und seiner Inschrift, in: MDAIK 50, Mainz 1994, 223–230.

R. KUHN, Die Prunkpaletten aus der formativen Phase Altägyptens – Ausdruck von hoher Kultur, unpublizierte Magisterarbeit, Leipzig 2009.

— Überlegungen zu Herkunft und Bedeutung eines Mischwesens in der formativen Phase des alten Ägypten, in: L. Morenz, R. Kuhn (Hrsg.), Vorspann oder formative Phase?, Philippika 48, Wiesbaden 2011, 163–186.

D. LABOURY, La statuaire de Thutmosis III, Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son contexte historique, Aegyptiaca Leodensia 5, Liège 1998.

G. LAKOFF, Woman, Fire and other Dangerous Things, Chicago 1987.

K. LANGE, M. HIRMER, Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden, München 1978.

G. LAPP, Die Opferformel des Alten Reiches: unter Berücks. Einiger späterer Formen, SDAIK 21, Mainz 1986.

J. LECLANT, La „famille libyenne“ au temple haut de Pepi Ier, in: Livre de Centenaire 1880 – 1980, MIFAO 104 Kairo 1980, 49–54.

G. LEGRAIN, Statues et statuettes des rois et des particuliers I–III, CG, Kairo 1906–1914.

M. LEHNER, The Pyramid Age Settlement of the Southern Mount at Giza, in: JARCE 39, 2004, 27–74.

J. L. LE QUELLEC, P. und P. FLERS, Du Sahara au Nil. Peintures et gravures d’avant les pharaons, Etudes d’Egyptologie 7, Paris 2005.

T. E. LEVY, J. GOLDEN, Syncretistic and mnemonic dimensions of chalcolithic art, in: BA 59, 1996, 150–159.

C. LIEDTKE, Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft, Magisterarbeit Göttingen 2001.

C. LOEBEN, Der Zugang zum Amuntempel von Karnak im Neuen Reich: Zum Verständnis einer zeitgenössischen Architekturdarstellung, in: FS Kakosy, Studia Aegyptiaca 14, Budapest 1992, 393–401.

A. LOHWASSER, Gibt es mehr als zwei Geschlechter? Zum Verhältnis von Gender und Alter, in IBAES 2, Berlin 2000, 33–41.
A. LOPRIENO, Drei Leben nach dem Tod. Wieviele Seelen hatten die Alten Ägypter? in: FS Assmann, München 2003, 200–225.
M. M. LUISELLI, Inszenierungen von Individualität. Zur Selbst-Thematisierung in der altägyptischen Porträtkunst des Mittleren Reiches, in: Imago Aegypti 3, Göttingen 2011, 72–81.
S. LUPO, Territory and Territoriality in ancient Egypt: An alternative interpretation for the early dynastic and Old Kingdom periods, in: GM 214, Göttingen 2007, 71–83.
H. LUSCHEY, Rechts und links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache, Tübingen 2002.
T. MACHO, Handschrift – Schriftbild. Anmerkungen zu einer Geschichte der Unterschrift, in: T. Bernhart, G. Gröning (eds.), Hand – Schrift – Bild, Paragrana, Bh. 1, Berlin 2005, 111–120.
A. MAGNUSSEN, H. C. CHRISTIANSEN (eds.), Analytical and Theoretical Approaches to Comics, Kopenhagen 2000.
J. MALEK, Ägypten. 4000 Jahre Kunst, Berlin 2003.
L. MANNICHE, Music and Musicians in Ancient Egypt, London 1991.
H. R. MANTURANA, F. J. VARELA, Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens, Frankfurt/M. 1987.
P. DER MANUELIAN, Living in the Past, studies in archaism of the Egyptian twenty-sixth dynasty, London 1994.
B. MATHIEU, Mais quis est dont Osiris? in : ENiM 3, 2010, 77–107.
S. MAUL, How the Babylonians protected themselves against calamities announced by Omens, in: T. Abusch, K. van der Toorn, Mesopotamian Magic, Groningen 1999, 123–129.
— Das Gilgamesch-Epos neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul, München 2005.
M. DE MAYER, Leben im Miniaturformat, in: AW 4, 2009, 37–41.
R. F. MAZUROWSKI, T. YARTAH, Tell Qaramel. Excavations 2001, in: PAM 13, Warschau 2001, 295–307.
E. V. MACARTHUR, In Search of the sḏm.n=f. The Conception and development of hieroglyphic writing through the reign of Aha, 2011.
B. MCKAY, D. BAR-NATAN, M. BAR-HILLEL, G. KALAI, Solving the Bible Code Puzzle, in: Statistical Science 13, 1999, 150–173.
J. MELLART, Çatal Hüyük – Stadt aus der Steinzeit, Bergisch Gladbach 1973^{2}.
K. MICHAŁOWSKI, Die ägyptische Kunst. Neu bearb. und erw. von Jean-Pierre Corteggiani et al., ars antiqua Serie 6 Bd. 2, Freiburg i.Br. 2000.
B. MIDANT-REYNES et alii, Le site prédynastique d'Adaima, in: BIFAO 98, 1998, 263–290.
B. MIDANT REYNES, Y. TRISTANT (Hrsg.), Egypt at its Origins II. Proceedings of the International Conference "Origin of State. Predynastic and Early Dynastic Egypt", Toulouse (France), 5th–8th September 2005, OLA 172, Leuven/Paris/Dudley, MA 2008.
N. B. MILLET, The Narmer Macehead and Related Objects, in: JARCE 27, 1990, 53–59.

W. MITCHELL, Bildtheorie, Frankfurt/M. 2008.
— Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, Frankfurt/M. 2008.
G. MOERS, Ägyptische Körper-Bilder in physischen, visuellen und textuellen Medien, in: Imago Aegypti 1, Göttingen 2005, 9–26.
L. D. MORENZ, Zur Dekoration der frühzeitlichen Tempel am Beispiel zweier Fragmente des archaischen Tempels von Gebelein, in: R. Gundlach, M. Rochholz (Hrsg.), Ägyptische Tempel - Struktur, Funktion und Programm, HÄB 37, Hildesheim 1994, 217–238.
— Beiträge zur Schriftlichkeitskultur im Mittleren Reich und in der Zweiten Zwischenzeit, ÄAT 29, Wiesbaden 1996.
— Maximen für Manager, OLZ 96, 2001, 469–477.
— Mytho-Geographie der vier Himmelsrichtungen – Drei bzw. vier Fabelwesen in zwei Gräbern des ägyptischen Mittleren Reiches und ägyptisch-altorientalische Kulturkontakte, in: WdO 32, 2002, 20–32.
— Die Standarten des Königsgeleits - Repräsentanten von Abydos und Hierakonpolis als den beiden herrscherlichen Residenzen? in: SAK 30, 2002, 277–283.
— Gegner des Nar-mer aus Papyrus-Land: *Nw* und *Wᶜ-š*, in: GM 189, 2002, 81–88.
— Frühe Schrift und hohe Kultur im Alten Ägypten – Aspekte von Ideologie und Beischriften der Nar-mer-Palette, in: Or 72, 2003, 183–193.
— Zum Aussehen eines chalkolithischen (bzw. frühbronzezeitlichen) „kanaanäischen“ Heiligtums nach zeitgenössischer Darstellung und archäologischem Befund, in: L. D. Morenz, E. Bosshard-Nepustil, Herrscherpräsentation und Kulturkontakte. Ägypten – Levante – Mesopotamien, AOAT 304, Münster 2003, 5–15.
— Schamanismus in der Frühzeit Ägyptens? in: ARG 5, 2003, 212–226.
— Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen. Die Herausbildung der Schrift in der hohen Kultur Altägyptens; OBO 205, Freiburg/Göttingen 2004.
— Genese und Verwendungskontext archaischer Prunk-Objekte in Ägypten, in: GM 206, Göttingen 2005, 49–59.
— Die doppelte Benutzung von Genealogie im Rahmen der Legitimierungsstrategie für Menthu-hotep (II.) als gesamtägyptischer Herrscher, IBAES 5, London 2005, 109–124.
— Zoophore Herrschernamen. Auf Spurensuche nach neuen protodyna-stischen Potentaten, in: WZKM 95, 2005, 119–137.
— Wie die Schrift zu Text wurde. Ein komplexer medialer, mentalitäts- und sozialgeschichtlicher Prozeß, in: L. D. Morenz, S. Schorch (Hrsg.), Was ist ein Text? Berlin 2007, 18–48.
— Wortwitz – Ideologie – Geschichte: »Israel« im Horizont Mer-en-ptahs, in: ZAW 120, 2008, 1–13.
— Konzeptionen der altägyptischen Kultur um 1800 n. Chr., in: Blütenstaub. Jahrbuch für Frühromantik. Jahrgang 2. Halle 2008: Romantischer Orientdiskurs und europäischer Orientalismus um 1800, 115–135.
— Fest-Schreibungen von Gender im Herausbildungsprozeß der Hieroglyphenschrift, in: OLA 172, Leuven 2008, 937–973.
— Sinn und Spiel der Zeichen. Visuelle Poesie im Alten Ägypten, Pictura et Poesis 21, Köln/Weimar/Wien 2008.
— Ereignis Reichseinigung und der Fall Buto. Inszenierungen von Deutungshoheit der Sieger und – verlorene – Perspektiven der Verlierer, in: M. Fitzenreiter

(Hrsg.), Das Ereignis. Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Befund. IBAES 10, London 2009, 199–210.
— 12.000 Jahre alte Texte? Zeichen zur kulturellen Bewältigung von Furcht, in: ZfS 31, 2009, 115–132.
— Der Türkis und seine Herrin. Die Schöpfung einer besonderen Expeditionsreligion im Mittleren Reich, in: SAK 38, Hamburg 2009, 195–209.
— Mediale Inszenierungen des Mondes. Zur Dekodierung des frühneolithischen Zeichensystems und dessen kultureller Verortung, in: Das Altertum 55, 2010, 161–174.
— Die Zeit der Regionen im Spiegel der Gebelein-Region. Kulturgeschichtliche Re-Konstruktionen, PdÄ 27, Leiden/Boston 2010.
— Frühe Spuren vom Sammeln. Museal inszenierte Vergangenheiten im ägyptischen Neuen Reich, in: Imago Aegypti 3, Göttingen 2011, 82–90.
— Die Systematisierung der ägyptischen Schrift im frühen 3. Jahrtausend v. Chr. Eine kultur- und schriftgeschichtliche Rekonstruktion, in: L. D. Morenz, R. Kuhn (Hrsg.), Vorspann oder formative Phase, Serie Philippika 48, Wiesbaden 2011, 19–47.
— Mit Eseln reden, in: GM Beihefte 10, FS Grunert, 2011, 95–109.
— Himmel – Sterne – Kuhkopf. Die vor-ägyptische Geschichte einer Göttin, in: Z. A. Hawass, K. A. Daoud, R. B. Hussein (Hrsg.), Scribe of justice. Egyptological studies in honour of Safik Allam, CASAE 42, Kairo 2011, 293–311.
— Zur Genealogie der Schrift. Die beiläufige Erfindung des Rebusprinzips, i. Dr. (erscheint in der Festschrift Sjöberg).
— Kultur- und mediengeschichtliche Essays zu einer Archäologie der Schrift, Monographie, i. Dr. (Thot 4, Berlin).
— Zwischen ästhetischer Präsenz und hoch determinierter Lesbarkeit, i. V.
— Das vermessene Nashorn. Die Monumentalisierung eines lehrhaften Bestimmungsbildes, i. V.
L. D. MORENZ, R. KUHN (Hrsg.), Vorspann oder formative Phase?, Philippika 48, Wiesbaden 2011.
L. D. MORENZ, K. SCHMIDT, Große Reliefpfeiler und kleine Zeichentäfelchen. Ein frühneolithisches Zeichensystem, in: LingAeg StudMon 8, Göttingen 2009, 13–31.
S. MORENZ, Rez. H. Goedicke, Die Stellung des Königs, ÄA 2 1962.
— Die Begegnung Europas mit Ägypten, SBSAW 113/5, Berlin 1968.
H. W. MÜLLER, Ägyptische Kunstwerke, Kleinfunde und Glas in der Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern, MÄS 5, Berlin 1964.
— Ägyptische Kunst, Frankfurt 1970.
— Gedanken zur Entstehung, Interpretation und Rekonstruktion ältester ägyptischer Monumentalarchitektur, in: Dauer und Wandel, SDAIK 18, Mainz 1985, 7–33.
M. MÜLLER, Musterbuch, in: LÄ IV, 1982, 244–246.
— Die Göttin im Boot. Eine ikonographische Untersuchung, in: Menschenbilder - Bildermenschen; Kunst und Kultur im Alten Ägypten, Norderstedt 2003, 57–126.
— Die Königsplastik des Mittleren Reiches und ihre Schöpfer. Reden über Statuen - wenn Statuen reden, in ImAeg 1, Göttingen 2005, 27–78.

— Divinities in Frontal View. Stylistic Criteria as Bearers of Meaning, in: GM 220, Göttingen 2009, 51–59.
— Discourses about works of art, in: Tagung Art and Society, Budapest 2010 (i. Dr.).
V. Müller, Nilpferdjagd und geköpfte Feinde – Zu zwei Ikonen des Feindvernichtungsrituals, in: MENES 5, Wiesbaden 2008, 477–493.
R. MÜLLER-WOLLERMANN, Vergehen und Strafen. Zur Sanktionierung abweichenden Verhaltens im Alten Ägypten, PdÄ 21, Leiden, Boston 2004.
P. MUNRO, Untersuchungen zur altägyptischen Bildmetrik, in: Städel Jahrbuch NF 3, Frankfurt/M. 1971, 7–43.
R. NELSON (Hrsg.), Critical terms for art history, Chicago/London 1996.
E. W. NEUMANN, Überlegungen zur Rolle von Gott Upuaut bis zum Ende des Mittleren Reiches, unpubl. Magisterarbeit, Leipzig 1997.
G. NEUNERT, Mein Grab mein Esel, mein Platz in der Gesellschaft. Prestige im Alten Ägypten am Beispiel Deir el-Medine, Manetho 1, Berlin 2010.
J. NIELSEN, S. WICHMANN, Americas First Comics, in: A. MAGNUSSEN, H. C. CHRISTIANSEN (Hrsg.), Analytical and Theoretical Approaches to Comics, Kopenhagen 2000, 59–77.
D. O'CONNOR, The Status of Early Egyptian Temples: An Alternative Theory, in: FS Hoffman, Oxford 1992, 83–98.
J. ORTEGA Y GASSET, Ästhetik in der Straßenbahn, Berlin 1987.
D. J. OSBORN, J. OSBORNOVA, Mammals of Ancient Egypt, the natural history of Egypt 4, Warminster 1998.
J. OSING, Die Nominalbildung des Ägyptischen, Mainz 1976.
E. OTTO, Das ägyptische Mundöffnungsritual, ÄA 3, Wiesbaden 1960.
— Zwei Paralleltexte zu TB 175, in: CdE 36, 1962, 249–256.
— Der Mensch als Geschöpf und Bild Gottes im Alten Ägypten, in: H. W. Wolff (Hrsg.), Probleme biblischer Theologie, FS G. v. Rad, München 1971, 345–348.
R. OTTO, Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Breslau 1917.
E. PANOFSKY, Dürers Stellung zur Antike (1921/1), wiederabgedruckt in: K. Michels, M. Warnke (Hrsg.), Deutschsprachige Aufsätze 1, Berlin 1998, 247–310.
— Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Logos 21, 1932, 103–119.
— Style and Medium in the Motion Pictures, in: Critique (New York) I, 3, 1947, 5–28 (mehrere Nachdrucke und Übersetzungen).
— Die Perspektive als „symbolische Form", in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/5, Leipzig/Berlin 1927.
— Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character, Cambridge 1953.
— Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt/M. 2004.
— Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, 2002, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 2002, 7–35.
— Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 2002.
E. PANOFSKY, F. SAXL, R. KLIBANSKI, Saturn and Melancholie. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London/ New York 1964.
R. PARKINSON, The Tale of Sinuhe and Other Ancient Egyptian Poems - 1940–1640 BC, Oxford 1997.

J. C. PAYNE, Catalogue of the Predynastic Egyptian Collection in the Ashmolean Museum, Oxford 1993.
P. PERRY, Sources of power in Predynastic Hierakonpolis: Legacies for Egyptian kingship, in: Egypt at its origins 3, OLA 205, Leuven 2011, 1271–1292.
J. PETERS, K. SCHMIDT, Animals in the Symbolic World of Pre-Pottery Neolithic Göbekli Tepe, South-Eastern Turkey: a Preliminary Assessment, in: Anthropozoologia 39, 2004, 179–218.
W. M. F. PETRIE, Meidum, London 1892.
— Diospolis parva. The Cemeteries of Abadiyeh and Hu 1898–9, EEF 20, London 1901.
— Kahun, Gurob and Hawara, BSAE 2, London 1890.
— Prehistoric Egypt Corpus, BSAE 31, London 1921.
U. PFISTERER, Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445, München 2002.
U. PFISTERER (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2004.
N. S. PICARDO, Semantic Homicide and the so called Reserve Heads. The Theme of Decapitation in Egyptian Funerary Religion and Some Implications for the Old Kingdom, in: JARCE 43, 2007, 221–252.
S. PIKA, K. LIEBAL, J. CALL, M. TOMASELLO, The Gestural Communication of Apes, in: K. Liebal, C. Mueller, S. Pika (eds.), Gestural Communication in Nonhuman and Human Primates. Special issue of Gesture, 5 (1/2), 2005, 39–54.
K. POMIAN, Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVIe–XIIIe siècles, Paris 1987.
T. POMMERENING, E. MARINOVA, S. HENDRICKX, The Early Dynastic Origin of the water-lily motif, in: CdE 85, 2010, 14–40.
A. PORTMANN, Die Bedeutung der Bilder in der lebendigen Energiewandlung, Zürich 1953.
— Das Problem der Urbilder in biologischer Sicht, Eranos-Jahrbuch, Sonderband 18: 413–431. Nachdruck: Biologie und Geist, Frankfurt/M. 1956, 133–149.
— Biologisches zur ästhetischen Erziehung. Leben und Umwelt, Aarau, 5: 97–113. Nachdruck: Biologie und Geist, Frankfurt/M. 1956, 309–333.
K. R. POPPER, Logik der Forschung, 10., verb. u. verm. Aufl., Tübingen 1994.
G. POSENER, Le vizir Antefoqer, in: Egypt Exploration Society, Occasional publications 7, London 1988, 73–77.
R. POSNER, Der Mensch als Zeichen, in: ZfS 16, 1994, 195–216.
— Der Ort und seine Zeichen, in: K. Frerichs, A. Deicsel (Hrsg.), Der beschilderte Ort, Jonk 1995, 10–30.
— Ebenen der Bildkompetenz, in: K. Sachs-Hombach (Hrsg.), Was ist. Bildkompetenz? Wiesbaden 2003, 20–23.
— Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozeß, in: D. Maurer, C. Riboni (Hrsg.), Bild und Bildgenese, Frankfurt/M. (noch nicht erschienen).
J. F. QUACK, Die Lehren des Ani, Ein neuägyptischer Weisheitstext in seinem kulturellen Umfeld, OBO 141, Freiburg/Göttingen 1994.
— Zum Lautwert von Gardiner Sign-list U 23, in: LingAeg 11, 2003, 113–116.
— Die Überlieferungsstruktur des Buches vom Tempel, in: Tebtynis und Soknopaiu Nesos; Leben im römerzeitlichen Fajum; Akten des Internationalen Symposions vom 11. bis 13. Dezember 2003 in Sommerhausen bei Würzburg, Wiesbaden 2005, 105–115.
J. E. QUIBELL, Slate palette from Hieraconpolis, in: ZÄS 36, 1898, 81–84.

— Hierakonpolis I, ERA 4, London 1900.
S. QUIRKE, “Art” and “Artist” in late Middle Kingdom Administration, in: FS Berlev, Berlin 2003, 85–106.
G. VON RAD, Der Heilige Krieg im alten Israel, Göttingen 1969[5].
D. RAUE, Heliopolis und das Haus des Re. Eine Prosopographie und ein Toponym im Neuen Reich, ADAIK 16, Berlin 1999.
C. REGNER, Schminkpaletten, BoSAe 2, Wiesbaden 1996.
I. REGULSKI, A Paleographic Study of early writing in Egypt, OLA 195, Leiden 2010.
C. REICHE, Eine Welt aus Stein, Bild und Wort. Bild und Text als Medien des monumentalen Diskurses im Alten Ägypten, in: FS Gundlach, Wiesbaden 2006, 159–201.
W. F. REINEKE, Dezimalsystem, in: LÄ I, 1975, 1072–1074.
G. RICHTER, The Daily Practice of Painting: Writings 1962–1993, Cambridge (MA) 1995.
H. RICKE, Bemerkungen zur ägyptischen Baukunst des Alten Reiches II, in: BÄBA 5, Kairo 1950.
R. K. RITNER, Libyan versus Nubian as the Ideal Egyptian, in: FS Lesko, Providence 2008, 205–314.
P. RICOEUR, Oneself as Another, Chicago 1992.
G. ROBINS, Women in Ancient Egypt, London 1993.
— Proportion and Style in ancient Egyptian art, Austin, Tex. 1994.
— Art, in: The Egyptian world; The Routledge worlds, London 2007, 355–365.
A. ROCCATI, La stele di un falegname, in: Atti della Academia Nazionale dei Lincei, Roma 1986, 225–232.
G. ROEDER, Ägyptische Bronzefiguren 2 Bde., MÄSB VI, Berlin 1956.
B. ROECK, Der junge Warburg, München 1997.
N. RUSSELL, K. J. MCGOWAN, Dance of the Cranes: Crane Symbolism at Çatalhöyük and Beyond, in: Antiquity 77 (297), 2003, 445–455.
E. RUSSMANN, The State of Egypt at the End of the Millennium, in: Egyptology at the Dawn of the Twenty-First Century: History, Religion: Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists, Kairo 2003, 23–26.
K. SACHS-HOMBACH (Hrsg.), Was ist Bildkompetenz? Wiesbaden 2003.
— Bildtheorien – Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Berlin 2009.
M. EL SAGHIR, Das Statuenversteck im Luxortempel, SDAIK 26, Mainz 1992.
D. SAHRHAGE, Fischfang und Fischkult im alten Ägypten, KAW 70, Mainz 1998.
M. SANDMAN-HOLMBERG, The God Ptah, Lund 1946.
J. D. SAPIR, J. C. CROCKER (eds.), The Social Use of Metaphor, Philadelphia 1977.
P. SARASIN, Reizbare Maschinen, Frankfurt/M. 2001.
Z. SAYED, Festvorbereitungen Die administrativen und ökonomischen Grundlagen altägyptischer Feste, OBO 202, Freiburg/Göttingen 2004.
H. SCHÄFER, Von ägyptischer Kunst, Wiesbaden 1963[4].
W. SCHÄFFNER, S. WEIGEL, T. MACHO (Hrsg.), ‚Der Liebe Gott steckt im Detail‘, Frankfurt/M. 2003.
K. SCHEFOLD, Griechische Dichterbildnisse, Zürich 1965.
— Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike, Basel 1975.

— Die frühhellenistische Bilderzählung der archaischen Heldensage, in: H. Brunner, R. Kannnicht, K. Schwager, Wort und Bild, München 1979, 297–311.

— Die Bedeutung der griechischen Kunst für das Verständnis des Evangeliums, Mainz 1983.

K. SCHMIDT, Kraniche am See. Bilder und Zeichen vom frühneolithischen Göbekli Tepe (Südosttürkei), in: Wilfried Seipel (Hrsg.), Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien für die Europäische Kulturhauptstadt Graz 2003, Skira, Milano 2003, Band IIIA, 23–29.

— Sie bauten die ersten Tempel. Das rätselhafte Heiligtum der Steinzeitjäger, München 2006.

— Göbekli Tepe – The Stone Age Sanctuaries. New results of ongoing excavations with a special focus on sculptures and high relief, in: Documenta Praehistorica XXXVII, Neolithic Studies 17, 2010, 239–256.

P. SCHMITT PANTEL, La différence des sexes, histoire, anthropologie et cité grecque, in: M. Perrot (Hrsg.), Une histoire des femmes – est-elle possible? Paris 1984, 98–119.

T. SCHNEIDER, Zur Etymologie der Bezeichnung „König von Ober- und Unterägypten“, in: ZÄS 120, Berlin 1993, 166–181.

— Lexikon der Pharaonen, München 1996.

— Die Periodisierung der ägyptischen Geschichte: Problem und Perspektive für die Ägyptologische Historiographie, in: Menschenbilder – Bildermenschen; Kunst und Kultur im Alten Ägypten, Norderstedt 2003, 241–256.

C. SCHOELL-GLASS, Aby Warburg und der Antisemitismus, Frankfurt/M. 1998.

S. SCHOSKE, Das Erschlagen der Feinde. Ikonographie und Stilistik der Feindvernichtung im Alten Ägypten, Ann Arbor, Mich. 1994.

S. SCHOTT, Hieroglyphen Untersuchungen zum Ursprung der Schrift, Mainz 1950.

R. SCHULZ, Die Entwicklung und Bedeutung des kubuiden Statuentyps: eine Untersuchung zu den sogenannten „Würfelhockern“, HÄB 33/34, Hildesheim 1992.

R. SCHULZ, M. SEIDEL, Ägypten. Die Welt der Pharaonen, Köln 1997.

B. SCHWEITZER, Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: HdA, 1939, 363–399.

J. R. SEARL, Speech Acts, Cambridge 1969.

V. SELVE, Le symbol bat avant la Troisieme Période Intermediaire, in: DE 46, 2000, 91–108.

G. SELZ, Schrifterfindung als Ausformung eines reflexiven Zeichensystems; in: WZKM 90, 2000, 170–200.

— Offene und geschlossene Texte im frühen Mesopotamien, in: L. Morenz, S. Schorch (Hrsg.), Was ist ein Text? Alttestamentliche, ägyptologische und altorientalische Perspektiven, BZAW 362, Berlin/New York 2007, 64–90.

H. SENK, Ägyptische Kunstgeschichte als Problem, in: FuF 28, 1954, 333–337.

K. SETHE, Übersetzung und Kommentar zu den altägyptischen Pyramidentexten III, Glückstadt/Hamburg/New York, o.J.

J. SETTGAST, Ägyptisches Museum Berlin, Mainz 1989.

A. G. SHEDID, Stil der Grabmalereien in der Zeit Amenophis II, AV 66, Mainz 1988.

— Die Felsgräber von Beni Hassan, Mainz 1994.

— Gedanken zum Raumbegriff im ägyptischen Flachbild, in: GS Barta, MÄU 4, 1995, 355–370.
D. SILVERMAN, W. K. SIMPSON, J. WEGNER, Archaism and Innovation. Studies in the Culture of Middle Kingdom Egyp, New Haven, Philadelphia 2009.
B. SNELL, Die Auffassung des Menschen bei Homer, in: ders., Die Entdeckung des Geistes, Hamburg 1955, 17–42.
S. SONTAG, Against Interpretation (1966), wieder abgedruckt in: dies., Kunst und Antikunst, München 1980.
C. SOURDIVE, La main dans l'égypte pharaonique, Bern 1984.
H. SOUROUZIAN, L'iconographie du roi dans la statuaire des trois premières dynasties, in: DAIAK Sonderschrift 28, Mainz 1995, 133–154.
— La statue du musicien Ipi jouant de la flûte et autres monuments du règne de Snofrou à Dahchour, in: C. Ziegler (Hrsg.), L'art de l'Ancien Empire égyptienne: Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 3 et 4 avril 1998, Paris 1999, 149–167.
J. SPIEGEL, Das Wesen der ägyptischen Kunst, in: FuF 25, 1949, 2–8.
W. SPIEGELBERG, *nṯr.w* „Göter" = „Bilder", in: ZÄS 65, 1930, 119–121.
C. SPIESER, Le noms du pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire, OBO 174, Freiburg/Göttingen 2000.
R. STADELMANN, Die ägyptischen Pyramiden, Mainz 1997.
E. STAEHELIN, Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich, MÄS 8, Berlin 1966.
— Ägyptens heilige Pillendreher, Basel 1982.
G. STEINDORFF, Eine neue Art ägyptischer Kunst, in: Aegyptiaca, in: FS Ebers, Leipzig 1897, 122–141.
G. STEINER, In Blaubarts Burg. Anmerkungen zur Neudefinition der Kultur, Frankfurt/M. 1972.
— Errata: Bilanz Eines Lebens, München 2002.
P. STEINKELLER, Inannas Archaic Symbol, in: FS Szarzynska, 1998, 87–100.
D. STOCKFISCH, Bemerkungen zur sog. „libyschen Familie, in: ÄAT 35, Wiesbaden 1996, 315–325.
L. STÖRK, Die Nashörner, Hamburg 1977.
E. SWANN-HALL, Pharao smites his Enemies. A Comparative Study, MÄS 44, Berlin 1986.
D. SWEENEY, Egyptian Masks in Motion, in: GM 135, 1993, 101–104.
K. SZARZYNSKA, Archaic Sumerian Standards, in: JCS 48, 1996, 1–15.
P. TALLET, Amenemhat II et la chapelle des rois. A propos d'une stèle rupestre redécouverte à Sérabit al-Khadim, in: BIFAO 109, 2009, 473–493.
R. TEFNIN, Discours et iconicité dans l'art égyptien, in: GM 79, 1984, 55–72.
— Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne, in: CdE 66/131-132, 1991, 60–88.
— Entre semiôsis et mimèsis: les degrés de réalité de l'image funéraire égyptienne, in: T. Lenain, D. Lories (Hrsg.), Mimèsis. Approches actuelles, Bruxelles 2007, 157–192.
M. TOMASELLO, Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition, Frankfurt/M. 2002, jetzt überarbeitete Ausgabe: 2009.
C. TORNAU, Plotin, Ausgewählte Schriften, Stuttgart 2001.

C. TÜRCKE, Vom Kainszeichen zum genetischen Code: Kritische Theorie der Schrift, München 2005.
P. UCKO, Anthropomorphic Figurines of predynastic Egypt and neolithic Crete with comparative material from the prehistoric Near East and mainland Greece, London 1968.
E. UNGER, Kinematographische Erzählungsformen in der altorientalischen Relief- und Rundplastik, in: FS Oppenheim, AfO Beiheft 1, 1933, 127–133.
C. VANDERSLEYEN, Das Alte Ägypten, PKG 15, Berlin 1975.
J. VANDIER, Mo^{c}alla. La tombe d'Ankhtifi et de Sébekhotep, BdÉ 18, Kairo 1950.
— Manuel d'archéologie égypienne vol. 1: Les époques de formation – La préhistoire, Paris 1952.
J. VANDIER D'ABADIE, Catalogue des Ostraca figurés de Deir el Medineh, DIFAO, Kairo 1937.
N. VELDHUIS, Elementary Education at Nippur. The List of Trees and Wooden Objects, Philadelphia 1997.
U. VERHOEVEN, Die wie Kraniche balzen, in: FS Burkard, ÄAT 76, Wiesbaden 2009, 434–441.
M. J. VERMASSEREN, C. C. VAN ESSEN, The Excavations in the Mitreum of the Church of Santa Prisca, Leiden 1965.
P. VERNUS, La formule « le souffle de la bouche » au moyen empire, in: RdE 28, 1976, 139–45.
— Name, in: LÄ IV, 1982, 320–326.
— Menès et Achtoés, l'hippopotome et le crocodile – Lecture structurale de l'historiographie égyptienne, in: FS Derchain, OLA 39, Leuven 1991, 331–340.
P. VERNUS, J. YOYOTTE, Bestiaire des pharaons, Paris 2005.
S. VINCI, I dieci 'tagliati' o della morte sacrificale al tempo di Narmer, in: REAC 6, 2004, 9–22.
E. VISSER, Marsyas, in: DNP 7, 1999, 955.
G. VITTMANN, Ägypten und die Fremden im ersten vorchristlichen Jahrtausend, Mainz 2003.
C. VOGEL, Ägyptische Festungen und Garnisonen bis zum Ende des Mittleren Reiches, HÄB 46, Hildesheim 2004.
R. L. VOS, Apis, in: DDD, 1999, 68–72.
B. WALDENFELS, Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt/ M. 2004.
— Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/M. 2010.
— Bildhaftes Sehen, in: A. Kapust, B. Waldenfels (Hrsg.), Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten, München 2010.
A. WARBURG, Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der klassischen Antike, Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, 2 Bde, Leipzig/Berlin 1932.
— Schlangenritual. Ein Reisebericht (hrsg. von U. Raulff), Berlin 1988.
R. WARNING (Hrsg.), Rezeptionsästhetik, München 1994^4.
M. WARNKE, A. WARBURG, Der Bilderatlas Mnemosyne, Berlin 2008^3.
S. WEIGL, Die Richtung des Bildes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64, 2001, 449–474.
R. WEIHE, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004.
M. WEIPPERT, „Heiliger Krieg" in Israel und Assyrien, in: ZAW 84, 1972, 460–493.

C. F. VON WEIZSÄCKER, Zeit und Wissen, München 1995.
D. WENGROW, The Archaeology of Early Egypt. Social Transformations in North-East Africa, 10,000–2,650 BC. Cambridge World Archaeology Series, Cambridge 2006.
D. WENGROW, J. BAINES, Images, Human Bodies and the Ritual Constructions of Memory in late Predynastic Egypt, in: OLA 118, Leuven 2004, 1081–1113.
W. WESTENDORF, Altägyptische Darstellungen des Sonnenlaufs auf der schiefen Himmelsbahn, MÄS 10, Berlin 1966.
— Das Alte Ägypten, Baden-Baden 1968.
— Die Anfänge der altägyptischen Hieroglyphen, in: Frühe Schriftzeugnisse der Menschheit, hrsg. von der Joachim Jungius Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg/Göttingen 1969, 56–87.
— Einst – Jetzt – Einst, oder: Die Rückkehr zum Ursprung, in: WdO 17, 1986, 5–8.
— Die frühzeitlichen Prunkpaletten – Die Deutung ihrer kosmischen Darstellung und das Weiterleben der Motive in geschichtlicher Zeit, in: FS Junge, Göttingen 2006, 713–727.
F. WICKHOFF, Die Wiener Genesis, hrsg. von Wilhelm von Hartel und Franz Wickhoff, in: JbkSAK, 15/16, 1895; Neudr. Graz 1970.
F. A. M. WIGGERMANN, Mischwesen A. Philologisch. Mesopotamien, in: RlA 8, 1993–1997, 222–246.
W. WILDGEN, M. PLÜMACHER (Hrsg.), Prägnanter Inhalt – prägnante Form, Themenheft der Zeitschrift für Semiotik 31, H. 1–2, 2009.
D. WILDUNG, Göttlichkeitsstufen des Pharao, in: OLZ 68, 1973, 549–565.
— Espace et mouvement: considérations sur l'art égyptien et l'art moderne, in: BSFE 166, 2006, 31–44.
— Felstempel, in: LÄ II, 1977, 161–167.
— Grundstrukturen der ägyptischen Kunst, in: H. Herzer et alii, Ägyptische und moderne Skulptur. Aufbruch und Dauer, München 1986, 35–47.
— Die Kunst des alten Ägypten, Freiburg i.Br./Basel/Wien 1988.
— Bilanz eines Defizits. Problemstellung und Methoden in der ägyptologischen Kunstwissenschaft, in: M. Eaton-Krauss, E. Graefe (Hrsg.), Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte, HÄB 29, Hildesheim 1990, 57–80.
— Sudan. Antike Königreiche am Nil, [eine Ausstellung des Institut du Monde Arabe, Paris und der Kunsthalle der Hypo-Stiftung, München], Tübingen 1996.
R. H. WILKINSON, Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture, London 1992.
T. A. H. WILKINSON, Early Dynastic Egypt, London 1999.
— Royal Annals of Ancient Egypt. The Palermo Stone and its Associated Fragments, Studies in Egyptology, London/New York 2000.
— What a King is This: Narmer and the Concept of the Ruler, in: JEA 86, 2000, 23–32.
J. A. WILSON, The Royal Myth in Ancient Egypt, in: APS Proceedings Vol. 100, Nr. 5, 1956, 439–442.
P. WILSON, Prehistoric Settlement in the Western Delta: a regional and local view from Saïs (Sa el-Hagar), in: JEA 92, 2006, 75–126.
E. WIND, Kunst und Anarchie: Die Reith lectures 1960, Frankfurt/M. 1979.

L. WINKLER-HORAČEK, Wege der Sphinx. Monster zwischen Orient und Okzident, [eine Ausstellung der Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin], Rahden 2011.

E. und U. WINTER, Von der Ununterscheidbarkeit der Geschlechter. Der Geier im Flug durch die Jahrtausende, in: FS Stillfried, Bern 1996, 523–537.

R. WITTKOWER, „Roch“: Ein orientalisches Ungeheuer auf einem niederländischen Stich, in: ders., Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1983, 180–185.

D. WITZTUM, E. RIPS, Y. ROSENBERG, Equidistant Letter Sequences in the Book of Genesis. Statistical Science Vol. 9, No. 3, 1994, 429–438.

H. WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.

W. WOLF, Ägyptische Kunstgeschichte und Allgemeine Kunstwissenschaft, in: ZÄS 75, 1939, 121–130.

— Die Kunst Ägyptens. Gestalt und Geschichte, Stuttgart 1957.

C. WOLTERMAN, C-Ware Cairo Dish CG 2076 and D-Ware flamingos: pre-historic theriomorphic allusions to solar myth, in: JEOL 37, 2003, 5–30.

H. WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Jagd, in: Handbuch der politischen Ikonographie II, München 2011, 20–25.

Y. YADIN, The Earliest Record of Egypt's Military Penetration into Asia?, in: IEJ 5, 1955, 1–16.

F. EL-YAHKY, Clarifications on the Gerzean Boat Scenes, in: BIFAO 85, 1985, 187–195.

J. YOYOTTE, Vautour, in: P. Vernus, J. Yoyotte, Le bestiaire des pharaons, Paris 2005, 418–427.

F. ZAMINER, Musikinstrumente V, Griechenland, in: DNP 8, 2000, 543–551.

J. ZEIDLER, Zur Frage der Spätentstehung des Mythos in Ägypten, in: GM 132, 1993, 85–109.

C. ZIEGLER, Catalogue des stèles, peintures et reliefs égyptiens de l’Ancien Empire et de la Première Période Intermédiaire – Musée National du Louvre, Paris 1990.

M. ZIERMANN, Macht und Architektur – zwei altägyptische Tempel und ihre städtebauliche Rolle bis zur Wende zum 2. Jt. v. Chr., in: E.-L. Schwandner, K. Rheidt (Hrsg.), Macht der Architektur – Architektur der Macht, Diskussionen zur archäologischen Bauforschung 8, Mainz 2004, 34–47.

F. ZÖLLNER, Paul Klees Reisen, Oswald Spengler und die Suche nach dem Ur-Symbol, in: T. Glück, L. Morenz (Hrsg.) Exotisch, Weisheitlich und Uralt. Europäische Konstruktionen Altägyptens, Hamburg 2007, 281–302.

Festschriften, Gedenkschriften

FS Adams	S. HENDRICKX, R. F. FRIEDMAN, K. M. CIAŁOWICZ, M. CHŁODNICKI (Hrsg.), Egypt at its Origins. Studies in Memory of Barbara Adams. Proceedings of the International Conference “Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt”, Kraków, 28th August–1st September 2002, OLA 138, Leuven/Paris/Dudley, MA 2004.
FS Aldred	E. GORING, N. REEVES, J. RUFFLE, Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred, Studies in Egyptology, London 1997.
FS Aßfalg	R. SCHULZ, M. GÖRG (Hrsg.), Lingua restituta orientalis. Festschrift für Julius Aßfalg, ÄAT 20, Wiesbaden 1990.
FS Assmann	H. GUKSCH, E. HOFMANN, M. BOMMAS (Hrsg.), Grab und Totenkult im alten Ägypten, München 2003.
GS Barta	D. KESSLER, R. SCHULZ (Hrsg.), Gedenkschrift für Winfried Barta. *ḥtp dj n ḥzj*, MÄU 4, Frankfurt/M. 1995.
GS Berlev	S. QUIRKE (Hrsg.), Discovering Egypt from the Neva. The Egyptological Legacy of Oleg D. Berlev, Berlin 2003.
FS Brunner-Traut	I. GAMER-WALLERT, W. HELCK, Gegengabe. Festschrift für Emma Brunner-Traut, Tübingen 1992.
FS Burkard	D. KESSLER et al. (Hrsg.), Texte – Theben – Tonfragmente. Festschrift für Günter Burkard, ÄAT 76, Wiesbaden 2009.
FS Derchain	U. VERHOEVEN, E. GRAEFE (Hrsg.), Religion und Philosophie im Alten Ägypten, Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburtstag am 24. Juli 1991, OLA 39, Leuven 1991.
FS Dreyer	E.-M. ENGEL, V. MÜLLER, U. HARTUNG (Hrsg.), Zeichen aus dem Sand. Streiflichter aus Ägyptens Geschichte zu Ehren von Günter Dreyer, MENES 5, Wiesbaden 2008.
FS Ebers	Aegyptiaca, Leipzig, 1887.
FS Edwards	J. BAINES u. a. (Hrsg.), Pyramid Studies and Other Essays Presented to I. E. S. Edwards, Oxford 1988.
FS Grunert	F. FEDER, L.D. MORENZ, G. VITTMANN (Hrsg.), Von Theben nach Giza. Festmiszellen für Stefan Grunert zum 65. Geburtstag, GM Beihefte Nr. 10, Göttingen 2011.
FS Gundlach	A. KLUG, D. BRÖCKELMANN (Hrsg.), In Pharaos Staat. Festschrift für Rolf Gundlach zum 75. Geburtstag, Wiesbaden 2006.
FS Hintze	E. ENDESFELDER, K.-H. PRIESE, W.-F. REINECKE, S. WENIG (Hrsg.), Ägypten und Kusch, Schr. Or. 13, Berlin 1977.

FS Hoffman	R. FRIEDMAN, B. ADAMS (Hrsg.), The Followers of Horus. Studies M.A. Hoffman, Oxford 1992.
FS Junge	G. MOERS, H. BEHLMER, K. DEMUSS, K. WIDMAIER (Hrsg.), *jn.t ḏr.w.* Festschrift für Friedrich Junge, Göttingen 2006.
FS Kákosy	U. LUFT (Hrsg.), The Intellectual Heritage of Egypt. Studies Presented to László Kákosy by Friends and Colleagues on the Occasion of his 60th Birthday, Studia Aegyptiaca 14, Budapest 1992.
FS Keel	S. BICKEL et al. (Hrsg.), Bilder als Quellen, Images as Sources. Studies on ancient Near Eastern artefacts and the Bible inspired by the work of Othmar Keel, OBO Sonderband, Freiburg/Göttingen 2007.
FS Lesko	S. E. THOMPSON, P. DER MANUELIAN (Hrsg.), Egypt and Beyond. Essays Presented to Leonard H. Lesko upon his Retirement from the Wilbour Chair of Egyptology at Brown University, June 2005, Providence 2008.
FS Malek	D. MAGEE, J. BOURRIAU, S. QUIRKE, Sitting Beside Lepsius. Studies in Honour of Jaromir Malek at the Griffith Institute, OLA 185, Leuven 2009.
FS Oppenheim	E. WEIDNER (Hrsg.), Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur. Festschrift Max Freiherrn von Oppenheim zum 70. Geburtstage gewidmet von Freunden und Mitarbeitern, AfO Beiheft 1, Berlin 1933.
FS Palmieri	FRANGIPANE M. et alii, Between the Rivers and Mountains. Archaeologia Anatolica et Mesopotamica Alba Palmieri dedicata, Rom 1993.
FS Simpson	P. DER MANUELIAN (Hrsg.), Studies in Honor of William Kelly Simpson, 2 Bde, Boston 1996.
FS Smith	A. LEAHY, J. TAIT (Hrsg.), Studies on Ancient Egypt in Honour of H.S. Smith, OP 13, London 1999.
FS Stillfried	I. SLAWINSKI, J. STRELKA (Hrsg.), Viribus Unitis. Österreichs Wissenschaft und Kultur im Ausland. Impulse und Wechselwirkungen. Festschrift für Bernhard Stillfried aus Anlass seines 70. Geburtstags, Bern 1996.
FS Stricker	T. DUQUESNE (Hrsg.), Hermes Aegyptiacus. Egyptological Studies for BH Stricker on his 85th Birthday, DE Special Number 2, Oxford 1995.
FS Szarzynska	J. BRAUN et al. (Hrsg.), Written on Clay and Stone. Ancient Near Eastern Studies Presented to Krystyna Szarzynska on the Occasion of her 80th Birthday, Warschau 1998.
FS Vandier	RdÉ 27: Mélanges dédiés à la mémoire de Jaques Vandier.
FS Vergote	P. NASTER, H. DE MEULENAERE, J. QUAEGEBEUR (Hrsg.), Miscellanea in honorem Josephi Vergote, OLP 6/7, Leuven 1975/1976.

Abkürzungen von Lexika, Wörterbüchern u.ä.

DDD — K. VAN DER TOORN, B. BECKING, P. W. VAN DER HORST (Hrsg.), Dictionary of Deities and Demons in the Bible, Leiden/New York/Köln 1999^{2}.

DNP — Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike.

HdA — W. OTTO (Hrsg.), Handbuch der Archäologie, im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, München 1939.

HdO — Handbuch der Orientalistik, Leiden.

HSK 13 — R. POSNER, K. ROBERING, T.A. SEBEOK (Hrsg.), Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur I, Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 13, Berlin 1996–2004.

HWP — Historisches Wörterbuch der Philosophie.

IÄF — P. KAPLONY, Inschriften der ägyptischen Frühzeit, ÄA 8, Wiesbaden 1993.

LÄ — Lexikon der Ägyptologie, Wiesbaden.

Origins I — S. HENDRICKX, R. F. FRIEDMAN, K. M. CIAŁOWICZ, M. CHŁODNICKI (Hrsg.), Egypt at its Origins. Studies in Memory of Barbara Adams. Proceedings of the International Conference “Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt”, Kraków, 28th August–1st September 2002, OLA 138, Leuven/Paris/ Dudley, MA 2004.

Origins II — B. MIDANT-REYNES, Y. TRISTANT (Hrsg.), Egypt at its Origins II. Proceedings of the International Conference “Origin of State. Predynastic and Early Dynastic Egypt”, Toulouse (France), 5th–8th September 2005, OLA 172, Leuven/Paris/ Dudley, MA 2008.

Origins III — R. F. FRIEDMAN, P. N. FISKE (Hrsg.), Egypt at its Origins 3. Proceedings of the Third International Conference “Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt”, London, 27th July–1st August 2008, OLA 205, Leuven/Paris/Walpole, MA 2011.

OEAE — D.B. REDFORD (Hrsg.), The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt (3 Bände), New York 2001.

PKG — Propyläen Kunstgeschichte.

RlA — Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie.

WB — Wörterbuch der ägyptischen Sprache, 6 Bde, Hrsg. A. ERMAN und H. GRAPOW, Berlin/Leipzig, 1975^{2}.

Zeitschriften und Reihen

AHAW	Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse.
AfO	Archiv für Orientforschung.
AOAT	Alter Orient und Altes Testament.
ÄA	Ägyptologische Abhandlungen.
ÄAT	Ägypten und Altes Testament. Studien zu Geschichte, Kultur und Religion Ägyptens und des Alten Testaments.
ACE Studies	The Australian Centre for Egyptology: Studies.
ADAIK	Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo.
AW	Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte.
AnOr	Analecta Orientalia.
Antiquity	Antiquity. A Quarterly Review of Archaeology.
Archéo-Nil	Archéo-Nil. Bulletin de la Société pour l'Étude des Cultures Prépharaoniques de la Vallée du Nil.
ARG	Archiv für Religionsgeschichte.
ArtAs	Artibus Asiae.
ASAW	Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, PhiI.-hist. Kl., bis 1919: ASGW.
ASAE	Annales du service des antiquités de I'Égypte.
ASE	Archaeological Survey of Egypt.
AV	Archäologische Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Instituts.
BÄBA	Beiträge zur Ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde.
BdÉ	Bibliothéque d´Étude.
BACE	Bulletin of the Australian Centre of Egyptology.
BAR	British Archaeological Reports.
BASOR	Bulletin of the American Schools of Oriental Research.
BA	The Biblical Archaeologist.
BIFAO	Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale.
BS	The Bollingen Series.
BSEG	Bulletin de la Sociéte d'Égyptologie de Geneve.
BSFE	Bulletin de la Société française d'égyptologie.
BoSAe	Bonner Sammlung von Aegyptiaca.
BZAW	Beiheft zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft.
CASAE	Cahier. Supplément aux ASAE, Kairo SASAE.
CCE	Cahiers Caribéens d'Egyptologie.
CG	Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire.
CahKarnak	Cahiers de Karnak.

CAJ	Cambridge Archaeological Journal.
CdE	Chronique d'Égypte.
DE	Discussions in Egyptology.
DA	Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereingte Deutschland.
DIFAO	Documents de fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire.
EA	Egyptian Archaeology. The Bulletin of the Egypt exploration Society.
Eg Uitg	Egyptologische Uitgaven.
EPM	Egyptian Prehistory Monographs.
ENiM	Égypte Nilotique et Méditerranéenne.
ERA	Egyptian Research Account, ab Bd. 11 1906 = BSAE.
FuF	Forschungen und Fortschritte.
GM	Göttinger Miszellen.
GOF	Göttinger Orientforschungen.
HÄB	Hildesheimer Ägyptologische Beiträge.
IBAES	Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie.
IEJ	Israel Exploration Journal.
Imago Aegypti	Imago Aegypti. Internationales Magazin für ägyptologische und koptologische Kunstforschung, Bildtheorie und Kulturwissenschaft. In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Kairo.
Info DaF	Informationen Deutsch als Fremdsprache.
JbkSAK	Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses.
Jahrb. RGZM	Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseum.
JAMA	The Journal of the American Medical Association.
JAOS	Journal of the American Oriental Society.
JARCE	Journal of the American Research Center in Egypt.
JCS	Journal of Cuneiform Studies.
JEA	Journal of Egyptian Archaeology.
JEOL	Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap (Gezelschap) "Ex Oriente Lux" Leiden.
JWGI	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.
KAW	Kulturgeschichte der Antiken Welt.
LingAeg	Lingua Aegyptia.
Ling Aeg Stud Mon	Lingua Aegyptia, Studia Monographica.
Logos	Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur.
MÄS	Münchener Ägyptologische Studien.
MÄU	Münchener Ägyptologische Untersuchungen.
MDAIK	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo.
MDOG	Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft.
MENES	Menes, Studien zur Kultur und Sprache der ägyptischen Frühzeit und des Alten Reiches.

MÄSB	Mitteilungen aus der Ägyptischen Sammlung Berlin.
MMA Papers	Papers of the Metropolitan Museum of Art, Dept. of Egyptian Art. New York.
MMJ	Metropolitan Museum Journal.
NAWG	Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse.
OP	Occasional Publications.
OBO	Orbis biblicus et orientalis.
OBO SA	Orbis biblicus et orientalis, Series Archaeologica.
OLA	Orientalia Lovaniensia Analecta.
OLP	Orientalia Lovaniensia Periodica.
OLZ	Orientalische Literaturzeitung.
Or	Orientalia, Nova Series.
PAM	Polish Archaeology in the Mediterranean.
Paragrana Bh.	Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Beihefte.
PdÄ	Probleme der Ägyptologie.
Philippika	Philippika – Marburger altertumskundliche Abhandlungen.
Pictura et Poesis	Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst.
Poiesis	Poiesis: A Journal of the Arts & Communication.
APS Proceedings	Proceedings of the American Philosophical Society.
RdE	Revue d’Égyptologie.
REAC	Ricerche di Egittologia e di Antichità Copte.
Schr. Or.	Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients.
SDAIK	Sonderschrift des Deutschen Archäologischen Instituts.
SAGA	Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens.
SAK	Studien zur Altägyptischen Kultur.
SAS	Schriften aus der Ägyptischen Sammlung.
SBSAW	Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse.
Städel Jb NF	Städel Jahrbuch Neue Folge.
Statistical Science	Statistical Science. A Review Journal of the Institute of Mathematical Statistics.
TTS	The Theban Tombs Series.
WdO	Die Welt des Orients. Wissenschaftliche Beiträge zur Kunde des Morgenlandes.
WSA	Wahrnehmungen und Spuren Altägyptens. Kulturgeschichtliche Beiträge zur Ägyptologie.
WZKM	Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.
ZAW	Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft.
ZÄS	Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde.
ZDMG	Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.
ZÄK	Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.
ZfK	Zeitschrift für Kunstgeschichte.
ZfS	Zeitschrift für Semiotik.

Abbildungsverzeichnis

Fig. 1	http://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/m_content.php?nav_id=1228, 10.01.2013
Fig. 2	D. McEwan, Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919, Abb. S. 21.
Fig. 3	M. Eaton-Krauss, The representation, 1984, 122f., Nr. 23 und 24, pl. III.
Fig. 4	D. Arnold, Lexikon der Ägyptischen Baukunst, Abb. S. 142 unten.
Fig. 5	C. Vandersleyen, Das Alte Ägypten, PKG 15, Berlin 1975, Fig. 133.
Fig. 6	PKG 15, Abb: 16 a und S. 136.
Fig. 7	H. Junker, Giza V, Taf. IXb.
Fig. 8	PKG 15, Abb. 300 und S. 322.
Fig. 9	G. Dreyer, Umm el-Qaab I, Abb. 77.78 und Tafel 30.
Fig. 10a	Ausschnitt Fig. 9
Fig. 10b	http://www.kunst-magazin.de/objekte-eine-aesthetische-weltgeschichte/, 10.01.2013.
Fig. 10c	http://www.nationalgeographic.de/thumbnails/gallery/93/69/01/nashorn-16993.jpg, 26.02.2013.
Fig. 11	P. Kaplony, IÄF III, 137–173 (representative Auswahl).
Fig. 12	Memoires of the Egypt Exploration Society 43,2, The Temples of Armant, Plate XCIII 6.
Fig. 13	N. Beaux, Le cabinet, 1990, Pl. I, Pl. V., Pl. VII, Pl. XI, Pl. XIII, zusammengesetzt von D. Sabel.
Fig. 14	E. Dziobwk, Das Grab des Ineni, 1992, Tafel 64 a.
Fig. 15	G. Dreyer, Umm el-Qaab I, Abb. 76.59.
Fig. 16	G. Dreyer, Umm el-Qaab I, Tafel 35. X185.
Fig. 17	Rekonstruktionsvorschlag L. D. Morenz, Äg. Abh. 56, Abb. S. 116.
Fig. 18	Kaplony, IÄF III.5.
Fig. 19	Quibell, Hierakonpolis II, pl. LXXV.
Fig. 20	Inlay L. D. Morenz; D. Sabel.
Fig. 21	Inlay L. D. Morenz; D. Sabel – Foto nach Schulz/Seidel 1997, 29a.
Fig. 22	siehe Fig. 21.
Fig. 23	siehe Fig. 18.
Fig. 24	nach Tiradritti (Hrsg.), Kemet. Alle sorgente, 183b.
Fig. 25	M.C. Gatto, The Aswan Area, 2009, 14.
Fig. 26	J. L. Le Quellec; P. Flers, Peintures, 2005, 46, Fig. 56.
Fig. 27	D. Arnold, Lexikon, 1994, Taf. 5.
Fig. 28	C. Loeben, Der Zugang zum Amunstempel, 1992, S. 394, Fig. 1.
Fig. 29a	A. Eggebrecht (Hrsg.), Das Grab des Nacht, 1991, Abb. S. 48/49 (Ausschnitt).
Fig. 29b	http://www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo.
Fig. 29b	http://www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/portrait/griechisch/dichter/homer/homer1.html, 15.01.2013.
Fig. 30	S. Bickel, Der leere Thron Echnatons, Fig. 7, in: Bilder als Quellen, OBO Sonderband.

Fig. 31	W. Wolf, Die Kunst, 1957, Abb. 357.
Fig. 32	J. Vandier, Mo^{c}alla, 1950, Pl. XL.
Fig. 33	R. Schulz, M.Seidl, Ägypten, 2001, S. 201, Abb. 98.
Fig. 34	Kaplony, IÄF III. 18.
Fig. 35	Detail: aus Narmerkeulenumzeichnung: Vandier, Manuel I.1, fig. 294.
Fig. 36	Detail aus Vandier, Manuel I.2, fig. 560.
Fig. 37	G. Dreyer, Umm el-Qaab I, Abb. 80.127.
Fig. 38	Detail aus Vandier, Manuel I.2., fig. 560.
Fig. 39	S. Hendrickx, in: JEA 82 (1996) fig. 5.
Fig. 40	J. Vandier, Mo^{c}alla, 1950, Pl. XIII (Ausschnitt)
Fig. 41	vgl. B. Bruyère, Rapport sur les fouilles de Deir el Médine 1924-1925, fig. 109.
Fig. 42	J. Kahl, in: SAK (2000), Abb. 1.
Fig. 43	A. G. Shedid, Die Felsgräber, 1994, S. 38, Abb. 56.
Fig. 44	E. Gombrich, Kunst und Illusion, 2002.
Fig. 45	J. Leclant (Hrsg.), Ägypten. Das Grossreich, 1980, Abb. S. 95.
Fig. 46	Tiradritti (Hrsg.), Kemet. Alle sorgente, 165a.
Fig. 47	Cialowicz, Les palettes, fig. 24.
Fig. 48	S. Gabra, Rapport sur le Fouilles d'hermoupolis ouest, Chapitre IV., zusammengesetzt aus fig. 1 + fig. 2.
Fig. 49	siehe Fig. 43 + 48.
Fig. 50	G. Legrain, Statues et statuettes de rois et de particuliers II. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, 7-8, pl. 4, CG 42142.
Fig. 51	S. Curto, Storia del Museo Egizio di Torino, fig. 96, Inv.-Nr. 768.
Fig. 52	siehe Fig. 21 : Inlay : L.D. Morenz ; D. Sabel.
Fig. 53b	Umzeichnung nach Kemp, Anatomy, fig. 27.
Fig. 56	F. Zöllner, Klees Reisen, 2007, S. 291f.
Fig. 57	C. Regner, Bonner Sammlung von Aegyptiaca 3. Keramik, Kat. Nr. 76.
Fig. 58	Detail aus Vandier, Manuel I.2, fig. 589.
Fig. 59	siehe Fig. 21.
Fig. 60	G. Steindorff, Grab des Ti, 1913, Tafel 122.
Fig. 61	W. Wolf, Die Kunst, 1957, Abb. 6.
Fig. 62	http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/naqadan/painting.html&docid=istaoiuSSGSynM&imgurl=http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/naqadan/ucarchive/uc6339.jpg (30.01.2013).
Fig. 63	C. Regner, Schminkpaletten, 1996.
Fig. 64	V. Christian, Altertumskunde, 1940, Taf. 35.
Fig. 65	U. Verhoeven, Die wie kraniche balzen, 2009, 441, Abb. 3.
Fig. 66	H. Asselberghs, Chaos en Beheersing, 1996, pl. LXIV.
Fig. 67	J. C. Payne, Catalogue, 1993.
Fig. 68	C. Sourdive, La main, 1984, Tafel 3, mittlere Abb.
Fig. 69	MMA, Rogers Fund, 1910 (10.176.113), H. Kantor, in: M. J. Mellink, J. Filip (Hrsg.), Frühe Stufen der Kunst, Propyläen-Kunstgeschichte 14, Berlin o. J. Abb. 190.
Fig. 70	siehe Fig. 69.

Index

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS — Lieferbare Bände / volumes disponibles

Bd. 201 STEFAN ALKIER / MARKUS WITTE (Hrsg.): *Die Griechen und das antike Israel.* Interdisziplinäre Studien zur Religions- und Kulturgeschichte des Heiligen Landes. VIII–216 Seiten. 2004.

Bd. 202 ZEINAB SAYED MOHAMED: *Festvorbereitungen.* Die administrativen und ökonomischen Grundlagen altägyptischer Feste. XVI–200 Seiten. 2004.

Bd. 203 VÉRONIQUE DASEN (éd.): *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité.* Actes du colloque de Fribourg, 28 novembre – 1er décembre 2001. 432 pages. 2004.

Bd. 204 IZAK CORNELIUS: *The Many Faces of the Goddess.* The Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Qedeshet, and Asherah ca. 1500-1000 BCE. XVI–208 pages, 108 plates. 2004.

Bd. 205 LUDWIG D. MORENZ: *Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen.* Die Heraus*bild*ung der Schrift in der hohen Kultur Altägyptens. XXII–390 Seiten. 2004.

Bd. 206 WALTER DIETRICH (Hrsg.): *David und Saul im Widerstreit – Diachronie und Synchronie im Wettstreit.* Beiträge zur Auslegung des ersten Samuelbuches. 320 Seiten. 2004.

Bd. 207 INNOCENT HIMBAZA: *Le Décalogue et l'histoire du texte.* Etudes des formes textuelles du Décalogue et leurs implications dans l'histoire du texte de l'Ancien Testament. XIV–376 pages. 2004.

Bd. 208 CORNELIA ISLER-KERÉNYI: *Civilizing Violence.* Satyrs on 6th Century Greek Vases. XII–132 pages. 2004.

Bd. 209 BERND U. SCHIPPER: *Die Erzählung des Wenamun.* Ein Literaturwerk im Spannungsfeld von Politik, Geschichte und Religion. Ca. 400 Seiten, 6 Tafeln. 2005.

Bd. 210 CLAUDIA E. SUTER / CHRISTOPH UEHLINGER (eds.): *Crafts and Images in Contact.* Studies in Eastern Mediterranean Art of the First Millennium BCE. XL–375 pages, 50 plates. 2005.

Bd. 211 ALEXIS LÉONAS: *Recherches sur le langage de la Septante.* 360 pages. 2005.

Bd. 212 BRENT A. STRAWN: *What Is Stronger than a Lion?* Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East. XXX–602 pages, 483 figures. 2005.

Bd. 213 TALLAY ORNAN: *The Triumph of the Symbol.* Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban. XXXII–488 pages, 220 figures. 2005.

Bd. 214 DIETER BÖHLER / INNOCENT HIMBAZA / PHILIPPE HUGO (éds.): L'Ecrit et l'Esprit. Etudes d'histoire du texte et de théologie biblique en hommage à Adrian Schenker. 512 pages. 2005.

Bd. 215 SÉAMUS O'CONNELL: *From Most Ancient Sources.* The Nature and Text-Critical Use of Greek Old Testament Text of the Complutensian Polyglot Bible. XII–188 pages. 2006.

Bd. 216 ERIKA MEYER-DIETRICH: *Senebi und Selbst.* Personenkonstituenten zur rituellen Wiedergeburt in einem Frauensarg des Mittleren Reiches. XII–412 Seiten, 26 Tafeln. 2006.

Bd. 218 STEFAN ZAWADZKI: *Garments of the Gods.* Studies on the Textile Industry and the Pantheon of Sippar according to the Texts from the Ebabbar Archive. XXIV–264 pages. 2006.

Bd. 219 CARSTEN KNIGGE: *Das Lob der Schöpfung.* Die Entwicklung ägyptischer Sonnen- und Schöpfungshymnen nach dem Neuen Reich. XII-372 Seiten. 2006.

Bd. 220 SILVIA SCHROER (ed.): *Images and Gender.* Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art. 392 pages, 29 plates. 2006.

Bd. 244 STEFAN H. WÄLCHLI: *Gottes Zorn in den Psalmen.* Eine Studie zur Rede vom Zorn Gottes in den Psalmen im Kontext des Alten Testaments. 200 Seiten. 2012.

Bd. 245 HANS ULRICH STEYMANS (Hrsg.): *Gilgamesch.* Ikonographie eines Helden. Gilgamesh: Epic and Iconography. XII–464 Seiten, davon 102 Seiten Abbildungen. 2010.

Bd. 246 DONNA LEE PETTER: *The Book of Ezekiel and Mesopotamian City Laments.* XXVI–208 pages. 2011.

Bd. 247 ERIKA FISCHER: *Tell el-Farʿah (Süd).* Ägyptisch-levantinische Beziehungen im späten 2. Jahrtausend v. Chr. X–442 Seiten, davon 100 Seiten Abbildungen. 2011.

Bd. 248 THIERRY PETIT: *Œdipe et le Chérubin.* Les sphinx levantins, cypriotes et grecs comme gardiens d'Immortalité. X–390 pages. 90 pages d'illustrations. 2011.

Bd. 249 WALTER DIETRICH (Hrsg.): *Seitenblicke.* Literarische und historische Studien zu Nebenfiguren im zweiten Samuelbuch. 472 Seiten. 2011.

Bd. 250 JEAN-MARIE DURAND / THOMAS RÖMER / MICHAEL LANGLOIS (éds.): *Le jeune héros.* Recherches sur la formation et la diffusion d'un thème littéraire au Proche-Orient ancien. 376 pages. 2011.

Bd. 251 MARGARET JAQUES (Hrsg.): *Klagetraditionen*. Form und Funktion der Klage in den Kulturen der Antike. 120 Seiten. 2011.

Bd. 252 MICHAEL LANGLOIS: *Le texte de Josué 10*. Approche philologique, épigraphique et diachronique. 278 pages. 2011.

Bd. 253 PAUL BÉRÉ: *Le second Serviteur de Yhwh*. Un portrait exégétique de Josué dans le livre éponyme. XVI–284 pages. 2012.

Bd. 254 GODEFROID BAMBI KILUNGA: *Prééminence de YHWH ou autonomie du prophète.* Etude comparative et critique des confessions de Jérémie dans le texte hébreu massorétique et la «Septante». XVI–224 pages. 2012.

Bd. 255 MAYER GRUBER / SHMUEL AḤITUV / GUNNAR LEHMANN / ZIPORA TALSHIR (eds.): *All the Wisdom of the East.* Studies in Near Eastern Archaeology and History in Honor of Eliezer D. Oren. XXVIII–568 pages. 2012.

Bd. 256 CATHERINE MITTERMAYER / SABINE ECKLIN (Hrsg.): *Altorientalische Studien zu Ehren von Pascal Attinger.* mu-ni u$_4$ ul-li$_2$-a-aš ĝa$_2$- ĝa$_2$-de$_3$. XVIII–458 Seiten. 2012.

Bd. 257 JEAN-MARIE DURAND / THOMAS RÖMER / JÜRG HUTZLI (éds.): *Les vivants et leurs morts.* X–294 pages. 2012.

Bd. 258 RICHARD JUDE THOMPSON: *Terror of the Radiance.* Aššur Covenant to YHWH Covenant. X–296 pages. 2013.

Bd. 259 JULIA M. ASHER-GREVE / JOAN GOODNICK WESTENHOLZ: *Goddesses in Context.* On Divine Powers, Roles, Relationships and Gender in Mesopotamian Textual and Visual Sources. XII-460 pages, including 155 figures. 2013.

Bd. 260 STEFAN ZAWADZKI: *Garments of the Gods.* Vol. 2: Texts. XIV–768 pages.

Bd. 261 EVA ANDREA BRAUN-HOLZINGER: *Frühe Götterdarstellungen in Mesopotamien.* VIII–238 Seiten. 2013.

Bd. 262 JOSHUA AARON ROBERSON: *The Awakening of Osiris and the Transit of the Solar Barques.* Royal Apotheosis in a Most Concise Book of the Underworld and Sky. XII–184 pages. 2013.

Bd. 263 DAVID T. SUGIMOTO (ed.): *Transformation of a Goddess: Ishtar – Astarte – Aphrodite.* Parution 2014.

ACADEMIC PRESS FRIBOURG
VANDENHOECK & RUPRECHT GÖTTINGEN

SONDERBÄNDE / VOLUMES HORS SÉRIE

CATHERINE MITTERMAYER: *Altbabylonische Zeichenliste der sumerisch-literarischen Texte.* XII–292 Seiten. 2006.

SUSANNE BICKEL / RENÉ SCHURTE / SILVIA SCHROER / CHRISTOPH UEHLINGER (eds.): *Bilder als Quellen / Images as Sources.* Studies on ancient Near Eastern artefacts and the Bible inspired by the work of Othmar Keel. XLVI–560 pages. 2007.

Weitere Informationen zur Reihe OBO: www.unifr.ch/dbs/publication_obo.html

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS, SERIES ARCHAEOLOGICA

Bd. 9 CLAUDE DOUMET: *Sceaux et cylindres orientaux: la collection Chiha.* Préface de Pierre Amiet. 220 pages, 24 pages d'illustrations. 1992.

Bd. 10 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung. 376 Seiten mit 603 Abbildungen im Text. 1995.

Bd. 11 BEATRICE TEISSIER: *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age.* XII–224 pages with numerous illustrations, 5 plates. 1996.

Bd. 12 ANDRÉ B. WIESE: *Die Anfänge der ägyptischen Stempelsiegel-Amulette.* Eine typologische und religionsgeschichtliche Untersuchung zu den «Knopfsiegeln» und verwandten Objekten der 6. bis frühen 12. Dynastie. XXII–366 Seiten mit 1426 Abbildungen. 1996.

Bd. 13 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band I. Von Tell Abu Farağ bis ʿAtlit. VIII–808 Seiten mit 375 Phototafeln. 1997.

Bd. 14 PIERRE AMIET / JACQUES BRIEND / LILIANE COURTOIS / JEAN-BERNARD DUMORTIER: *Tell el Farʿah.* Histoire, glyptique et céramologie. 100 pages. 1996.

Bd. 15 DONALD M. MATTHEWS: *The Early Glyptic of Tell Brak.* Cylinder Seals of Third Millennium Syria. XIV–312 pages, 59 plates. 1997.

Bd. 17 OLEG BERLEV / SVETLANA HODJASH: *Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt.* From the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States. XIV–336 pages, 208 plates. 1998.

Bd. 18 ASTRID NUNN: *Der figürliche Motivschatz Phöniziens, Syriens und Transjordaniens vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.* 280 Seiten und 92 Seiten Illustrationen. 2000.

Bd. 19 ANDREA M. BIGNASCA: *I kernoi circolari in Oriente e in Occidente.* Strumenti di culto e immagini cosmiche. XII–328 Seiten, Tafeln und Karten inbegriffen. 2000.

Bd. 20 DOMINIQUE BEYER: *Emar IV. Les sceaux. Mission archéologique de Meskéné–Emar. Recherches au pays d'Aštata.* XXII–496 pages, 66 planches. 2001.

Bd. 21 MARKUS WÄFLER: *Tall al-Ḥamīdīya 3.* Zur historischen Geographie von Idamaraṣ zur Zeit der Archive von Mari(2) und Šubat-enlil/Šeḫnā. Mit Beiträgen von Jimmy Brignoni und Henning Paul. 304 Seiten. 14 Karten. 2001.

Bd. 22 CHRISTIAN HERRMANN: *Die ägyptischen Amulette der Sammlungen BIBEL+ORIENT der Universität Freiburg Schweiz.* X–294 Seiten, davon 126 Bildtafeln inbegriffen. 2003.

Bd. 23 MARKUS WÄFLER: *Tall al-Ḥamīdīya 4.* Vorbericht 1988–2001. 272 Seiten. 20 Pläne. 2004.

Bd. 24 CHRISTIAN HERRMANN: *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel.* Band III. XII–364 Seiten, davon 107 Seiten Bildtafeln. 2006.

Bd. 25 JÜRG EGGLER / OTHMAR KEEL: *Corpus der Siegel-Amulette aus Jordanien.* Vom Neolithikum bis zur Perserzeit. XVIII–518 Seiten. 2006.

Bd. 26 OSKAR KAELIN: *«Modell Ägypten».* Adoption von Innovationen im Mesopotamien des 3. Jahrtausends v. Chr. 208 Seiten. 2006.

Bd. 27 DAPHNA BEN-TOR: *Scarabs, Chronology, and Interconnections.* Egypt and Palestine in the Second Intermediate Period. XII–212 text pages, 228 plates. 2007.

Bd. 28 JAN-WAALKE MEYER: *Die eisenzeitlichen Stempelsiegel aus dem ᶜAmuq-Gebiet.* Ein Beitrag zur Ikonographie altorientalischer Siegelbilder. X–662 Seiten. 2008.

Bd. 29 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band II: Von Bahan bis Tel Eton. XIV–642 Seiten, davon 305 mit Fotos und Zeichnungen. 2010.

Bd. 30 RAZ KLETTER / IRIT ZIFFER / WOLFGANG ZWICKEL: *Yavneh I. The Excavation of the «Temple Hill» Repository Pit and the Cult Stands.* XII-298 pages, 29 colour and 147 black and white plates. 2010.

Bd. 31 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band III: Von Tell el-Farᶜa Nord bis Tell el-Fir. VIII–460 Seiten, davon 214 mit Fotos und Zeichnungen. 2010.

Bd. 32 KARIN ROHN: *Beschriftete mesopotamische Siegel der Frühdynastischen und der Akkad-Zeit.* 476 Seiten, davon 66 Bildtafeln. 2011.

Bd. 33 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel.* Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band IV: Von Tel Gamma bis Chirbet Husche. Mit Beiträgen von Baruch Brandl, Daphna Ben-Tor und Leonardo Pajarola. XVI–720 Seiten, mit Fotos und Zeichnungen. 2013.

Bd. 34 AMIR GOLANI: *Jewelry from Iron Age II Levant.* VIII-328 pages, including 35 plates with figures. 2013.

ACADEMIC PRESS FRIBOURG
VANDENHOECK & RUPRECHT GÖTTINGEN

Zu diesem Band

In bildanthropologischer Perspektive prägten die altägyptische Bildproduktion und -rezeption besonders (a) der kulturelle Umgang mit dem Tod, (b) der Bezug auf die Götterwelt und (c) die Inszenierung von Herrschaft. Alle drei Funktionen der Bildlichkeit waren in der altägyptischen Kultur eng miteinander verwoben, und in allen spielt die Problematik einer *Sichtbarmachung des Abwesenden* eine herausragende Rolle.
Diese Einführung in die altägyptische Bilder-Welt verbindet das Jahrtausende von uns entfernte alte Material mit modernen Fragestellungen, und es wird ein breites Spektrum von Methoden und Blickweisen vorgestellt. In Fallstudien zu teilweise bereits lange bekannten Objekten werden neue Fragen an die in Malerei, Felsritzung oder Relief materialisierten altägyptischen Bilder-Welten gestellt und damit weitere Verständniszugänge eröffnet.

About this book

In a perspective of visual anthropology, the ancient Egyptian production and reception of images was related in particular to (a) the cultural dealings with death, (b) the relation with the world of the gods and (c) the staging of power. These three functions of representation, representativity or even representativeness were tightly interwoven in the ancient Egyptian culture, and in all three domains the problem of *making visible the invisible* was a central issue.
This introduction into the ancient Egyptian image production connects millenaries-old materials with contemporary enquiry, applying a cluster of various analytical methods. Several case studies – partly on well-known objects – address new questions to images materialised in painting, rock engraving or relief, thus opening up new avenues of understanding.